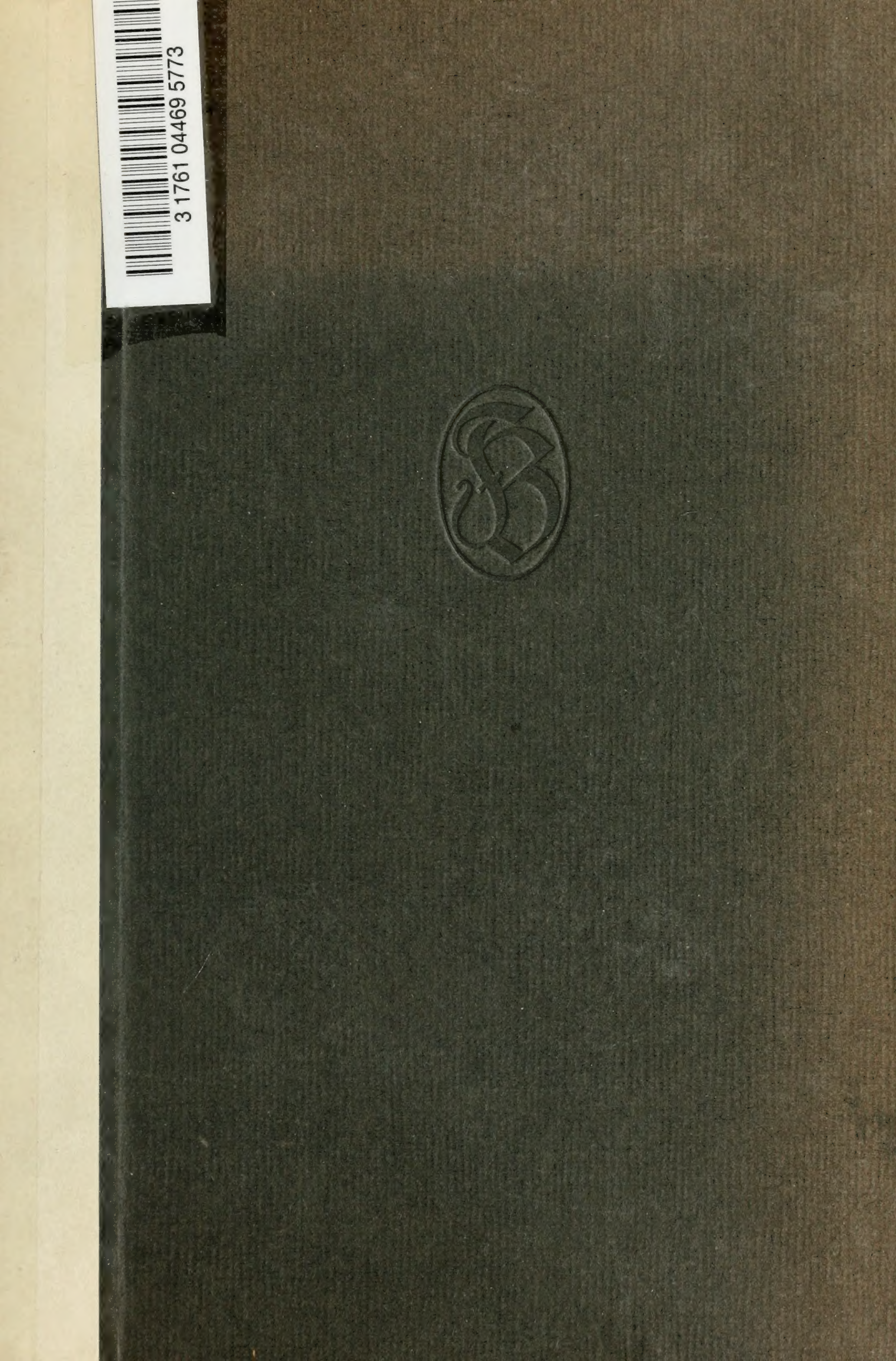
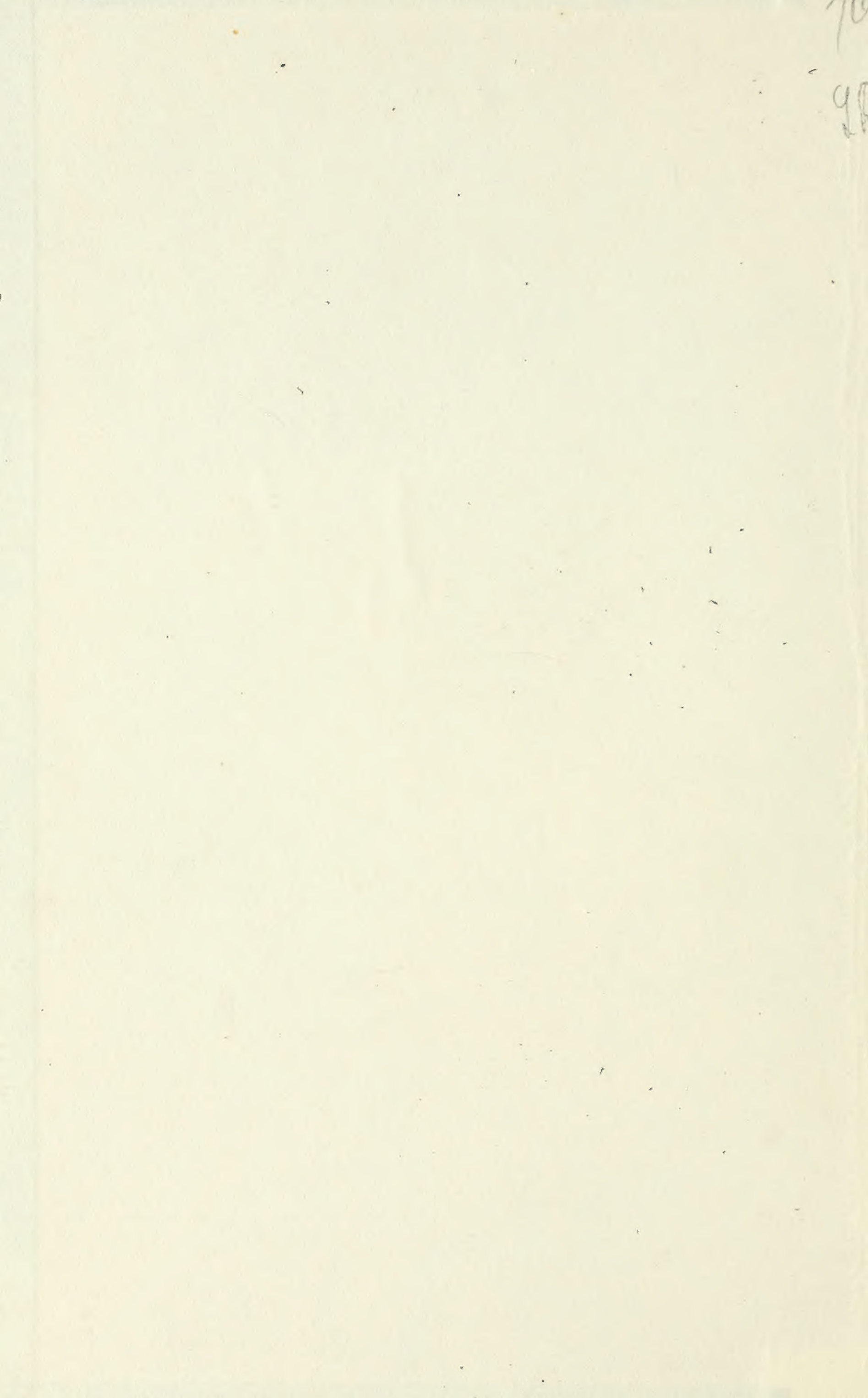
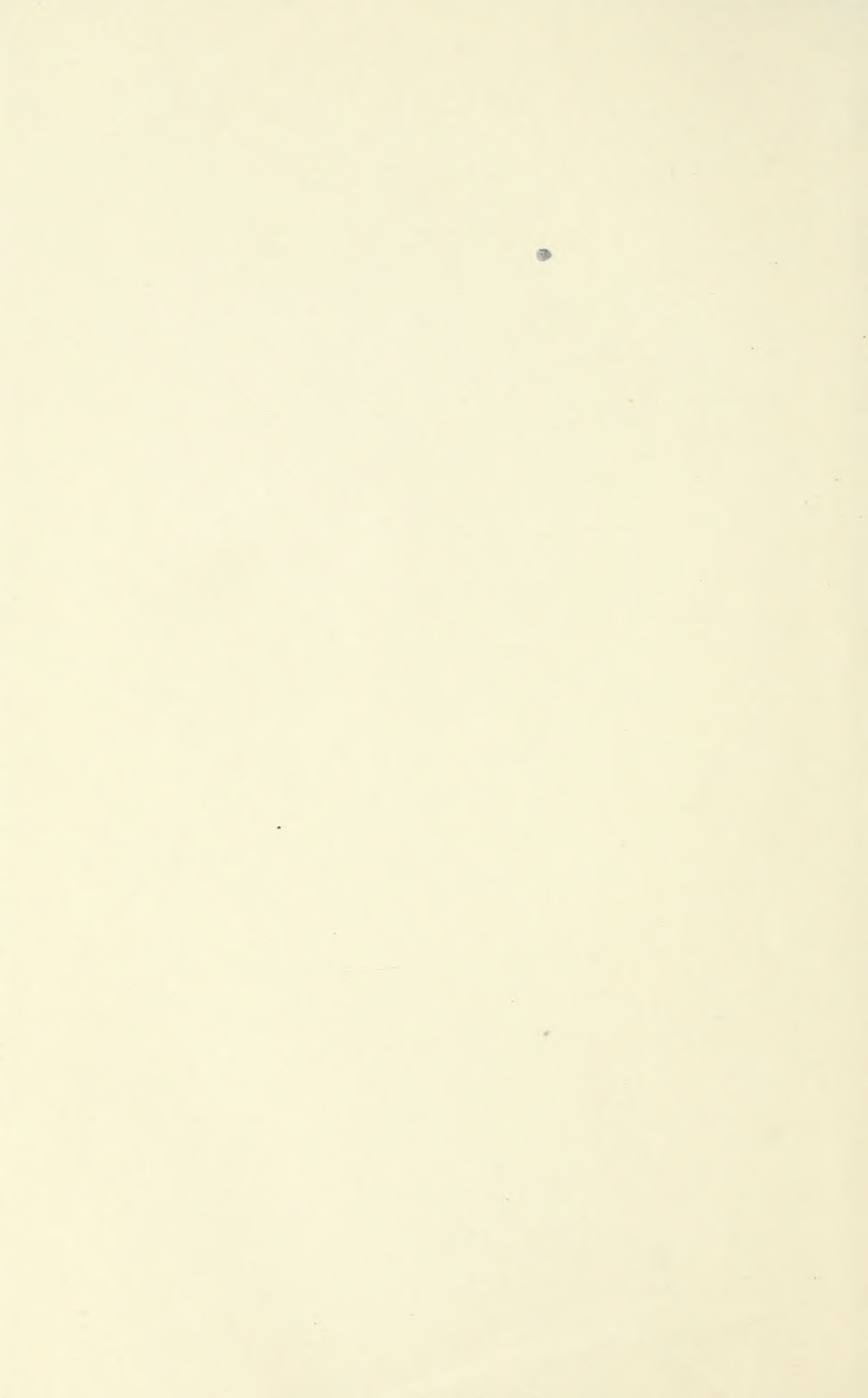






H. v. Tschudis
Gesammelte Schriften
zur neueren Kunst



Photogravure Bruckmann



Tschudi

Aufnahme C. v. Dühren-Berlin

Gesammelte Schriften
zur neueren Kunst

von

Hugo von Tschudi

Herausgegeben

von

Dr. E. Schwedeler-Meyer

Mit einem Bildnis



München
F. Bruckmann A. G.
1912

F. Bruckmann A. G., München

Inhalts-Übersicht.



Hugo von Tschudi.



Hugo von Tschudi

1851—1911

Als Hugo von Tschudi am 23. November 1911 in Kannstatt aus dem Leben schied, verlor in ihm die moderne Kunst ihren treuesten, aufopferndsten und immer unerschrockenen Freund. Ihrem Dienst galt sein Leben. Niemandem außerhalb des Kreises der Künstler hat sie soviel zu danken. Künstler waren es daher, die vor allem der Trauer über seinen Verlust den lautesten Ausdruck gaben, und mancher vertauschte den Pinsel mit der Feder, um seine Erinnerungen an ihn wiederzugeben. Was Tschudi für die Moderne war, das ist nicht mit der Aufzählung der doch so wenigen Gemälde getan, deren Aufnahme in die Nationalgalerie ihm nach manchem harten Kampf gelang, mehr ist es, daß er den Bann brach, der auf diesen beinahe verfehmten Werken lag, daß er ihre staatliche Existenzberechtigung auch außerhalb des kleinen Kreises der Privatsammler nachzuweisen suchte. Unterstützt und vorwärts getrieben durch sein Beispiel haben manche Museen, namentlich solche unter städtischer Leitung, ihre Tore der modernen Kunst weit geöffnet. Daß jetzt, nach noch nicht zwei Dezennien, seit Tschudi in den Kampf eingetreten, die Entscheidung schon insofern zu ihren Gunsten ausgefallen, daß eine Kunst, die als unerhörte Neuerung galt, nun selbst schon dem großen Publikum nichts Ungewohntes ist, ja ihm oft schon altmeisterlich erscheint, das ist seiner schnellen Kampfesweise mit zu danken, die dem Entschluß stets so rasch die Tat folgen ließ, daß selbst Freunde oft zu vorsichtigerem „diplomatischen" Handeln rieten. Was ihm aber Leben und Beruf erschwerte, was ihn forttrieb von der Nationalgalerie, das kam denen zu Gute, die nun als Lebende noch erwerben und genießen können, was sonst die Nachwelt erst den Toten giebt.

So steht seine eigenwillige, uneigennützige, selbst- und

zielbewußte Persönlichkeit auch unter den Leitern der großen Kunstsammlungen als eigener Typus da. Alte Kunst zu sammeln, auf welchem Gebiet es auch sein mag, erfordert, wenn es im großen Maaßstab geschehen soll, sicherlich Eigenschaften, die nur wenigen beschieden sind, die mehr sein wollen, als die ordnungsliebenden Hüter ihrer Schätze. Um den stets sich wiederholenden Fragen nach Echtheit und Unechtheit, nach künstlerischem Wert und Unwert, um der mäkelnden Kritik über die Höhe des Preises und schließlich auch dem Neid und der Bosheit standzuhalten, bedarf es neben einer Summe von Kenntnissen und Energie auch des nötigen Maaßes von Skepsis und Resignation. Aber der tägliche und stündliche Kampf bleibt doch erspart, und die Zahl derer, die bei Werken der alten Kunst die Berechtigung fühlen, das Wort zu ergreifen, ist erheblich geringer als Chor und Gegenchor bei jenen Tragödien und Komödien, deren Thema der Ankauf eines modernen Werkes ist.

Neben Berlin war es, und zwar schon geraume Zeit vorher, Hamburg, wo Alfred Lichtwark unermüdlich und mit großem Erfolg das Verständnis für die neuen Ziele zu verbreiten suchte. Aber dort war das Vorgehen ganz verschieden. Nicht nur Temperament und Anlage, auch der andere Boden giebt dafür die Erklärung. Aus jeder der wirkungsvollen Schriften Lichtwarks spricht seine pädagogische Veranlagung, er ist nicht nur in der Kunst des Schreibens ein Meister, sondern besitzt auch jene psychologische Fähigkeit, sich in die Denkweise des Lesepublikums hineinzuversetzen, für dessen breite Schichten das Buch bestimmt ist. Wir können uns vorstellen, wie Lichtwark nach Vollendung seines Manuskriptes, falls er das Bedürfnis hierzu verspüren sollte, sich an einen Schulmann oder an einen jener kunstliebenden Kaufleute der jüngeren Hamburger Generation gewandt hätte, um an ihnen zuerst die Wirkung des Geschriebenen zu erproben. Tschudi ging mit seinem „Manet“, einer seiner

wenigen in Buchform erschienenen Schriften zu Dem in Berlin, den er als Künstler am meisten schätzte, und las nicht einmal, sondern mehrere Male ihm das Manuskript vor, immer besorgt, nicht um die gemeinverständliche Fassung, sondern um die treffende Kürze des Ausdruckes. So suchte er sich aus seinem Leserkreis die Stelle, wo alle Voraussetzungen für das Verständnis bereits gegeben und literarische Gourmandise auch die leiseste Andeutung zu verstehen und zu genießen bereit war. Deshalb hatte er als Leser zwar einen kleinen Kreis von Kunstfreunden, aber keine eigentliche Gemeinde. In Hamburg war durch den erziehlichen Hinweis auf die Entwickelung der Hamburger Kunst, namentlich jener Epoche im Anfang des XIX. Jahrhunderts, die in ihrem Wollen und Werden manche Ähnlichkeit mit der neuesten Entwickelung aufweist, in jahrelanger Vorarbeit der Boden ganz anders bereitet, als in Berlin, um die Aussaat der modernen Kunst zu empfangen. Giebt es doch in der Hauptstadt Deutschlands zwar eine Berliner Kunst, die auf eine ruhmreiche Vergangenheit zurückblicken kann, aber kein Berliner Publikum. Auch zog Tschudi das spezifisch Berlinische weniger an, er, der Schweizer von Geburt, und durch seine Jugend eng mit Wien verbunden, suchte die moderne Malerei, wo sie zuerst entstanden und am sichtbarsten und vollendetsten in die Erscheinung getreten war, in Paris. Nicht Ausländerei war es, die ihn dazu trieb, sondern jene unbeirrbare Neigung zum Draufgehen, die ihn schnurstracks auf das Ziel lostrieb und alle Pionierarbeit verschmähen ließ. Das wurde das Schicksal seines Lebens.

* * *

„Wie oft in alten Geschlechtern ein altes Erinnern erwacht,

— — — — — — — — — — — —

„Da trägt der Enkel die Züge des Ahnen und spricht wie er,
„Fremd klingt in unsre Tage der Klang von einstens her.

„Da steht ein Landsknechtsführer in unserer Mitte da,
„Wie stolzer und derber ihn niemals sein Fähnlein
reiten sah,
„Er steht wie ein Gedanke, den einst der Stamm gedacht
„Und den ein seltsam Erinnern wieder ans Licht gebracht.

(Das Herz im Harnisch, Borries, Freiherr von Münchhausen.)

Einen Staatsmann und Geschichtsschreiber, so nennen die Biographen der Schweiz Egidius von Tschudi (1505—1572), den berühmten Ahnherrn des Hauses. Doch noch weiter zurück geht die Reihe derer, die sich in der Geschichte des Landes einen Namen gemacht haben, wenn auch der Zusammenhang jener Urkunde mit den späteren Tschudis sich nicht aufrecht erhalten läßt, in der König Ludwig III. im Jahre 906 quendam proprium servum nostrum freispricht, einen Eigenmann des Klosters von Säckingen. Aber schon der Urgroßvater des schweizerischen Herodot, Jost von Tschudi, in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts Landammann von Glarus, war in Krieg und Frieden, im Zürichkrieg, bei den Verhandlungen mit den Herzögen von Österreich und bei den Bündnissen mit St. Gallen und Schaffhausen für sein Vaterland tätig. Dann hören wir von Hans und Ludwig Tschudi, die als Hauptleute eines Glarner Fähnleins an den Schlachten bei Murten und Marignano teilnehmen und von einem ruhmreichen Zweikampf Ludwigs mit einem pfälzischen Edelmann Herrmann von Weingarten, der „mit stutzermäßigem Mut um dortige eidgenössische Völker heranritt". Ludwigs Sohn, Egidius oder Gilg genannt, war es, der weit über die Grenzen des Landes hinaus den Namen der Familie bekannt machen sollte. Er war der fünfte von den fünfzehn Kindern, die aus zwei Ehen seines Vaters stammten; vier Töchter und elf Söhne waren es. Die Söhne standen, wenn sie nicht Gelehrte waren, meist in französischen Diensten unter Franz I. und Heinrich II., um aber in ihrem

Alter sich wieder in ihrem Vaterlande niederzulassen. Egidius von Tschudi erhielt in Glarus von Zwingli den ersten Unterricht, dann wurde er als elfjähriger auf die Universität nach Basel geschickt und lebte in dem Hause des Schweizer Humanisten Heinrich Loriti von Mollis, genannt Glarean. Welt- und Lebensanschauung dieses eigenartigen Mannes wurde für Gilg Tschudi bestimmend. Glarean hatte zuerst in Cöln gelebt, wo er für eine auf Kaiser Maximilian I. gedichtete Ode vom Kaiser den Lorbeerkranz erhalten hatte. Er war ein scharfer Kopf, liebte sein Vaterland über alles und gehörte zu jenen Humanisten, die die Zerstörung so mancher Kulturwerte durch die Reformation zu Feinden dieser Bewegung gemacht hatte. In den Lebensregeln, die er seinen Zöglingen gab, heißt es: „Die Kunst zu leben ist eine nie auszulernende Wissenschaft, jede andre gegen diese gehalten, nur Traum und Torheit. Lerne die mancherlei Übel dieser Welt mit gelassenem Gemüt ertragen und ereifere Dich nicht gegen die Schuster in allen Ständen, welche über ihren Leisten gehen." So wurde das odi profanum und die Dichterweisheit des Horaz Tschudi schon früh in schweizer Mundart eingeprägt. Den Humanistenschüler riß aber die Reformation bald in das politische Leben hinein. Jene milden versöhnlichen Zeiten, in denen es möglich war, daß ein Vetter des Egidius, Valentin, den Katholiken die Messe las, den Reformierten aber das Evangelium predigte, schwanden bald, die Eidgenossenschaft trennte sich in zwei feindliche Lager, und Tschudi blieb bei den Katholiken, weniger aus Abneigung gegen die Reformierten, als aus Zorn über diejenigen, die sein Vaterland „zertrennet" hatten. Trotzdem gehörte er nicht zur extremen Partei, die durch Waffengewalt die Entscheidung herbeiführen wollten, er hoffte immer noch auf eine versöhnliche Lösung. In seinen vielen Briefen klingen immer die Worte des Schillerschen Attinghausen wieder: Seid einig, einig. Er hatte erkannt, was das Lebenselixier der Schweiz

und jeder Nation ist. Erst später verstimmt durch die unablässige Fortdauer der Parteikämpfe wurde seine Stellungnahme schroffer. Im Jahre 1562 verließ er, verbittert und gekränkt, St. Gallen, bis ihn, unterstützt sogar durch die Bitten der Reformierten, der Rat wieder auf sein Amt zurückrief. Nur zweimal führte ihn das Leben als Mann wieder ins Ausland, das eine Mal als Anführer einer Schaar von Schweizern im Dienst des Königs von Frankreich, ein Zug, der unblutig ausging, und als beste Beute ihm eine Anzahl Inschriften brachte, die er in Südfrankreich gesammelt, das andere Mal ging er auf den Reichstag zu Augsburg, um die Bestätigung der alten Freiheiten vom Kaiser zu erlangen. Eine goldene Gnadenkette und der kaiserliche Adelsbrief für ihn und seine Nachkommen, wurden ihm dort verliehen. Das Verzeichnis der Schriften, die er hinterlassen, weist 120 Nummern auf, aber das, was ihn berühmt gemacht, ist die Chronik der Schweiz. Es giebt fast kein deutsches Lesebuch, das nicht Bruchstücke aus ihr aufgenommen hat. Das Werk von Johannes Müller baut sich auf der Chronik auf, und Schiller entnahm ihr den Stoff für Wilhelm Tell. Goethe sagt in der Farbenlehre (II, 139): „Wer das menschliche Herz und den Bildungsgang des Einzelnen kennt, wird nicht in Abrede stellen, daß man einen trefflichen Menschen heranbilden könnte, ohne dabei ein andres Buch zu gebrauchen als Tschudis schweizerische oder Aventins baierische Chronik.“ Mag die moderne Geschichtsforschung auch noch so viele Fehler in ihr entdeckt haben, die Form, in der das Buch geschrieben, die Gesinnung, die aus ihm spricht, der unendliche Fleiß, mit dem das Material gesammelt, Urkunden und Inschriften verwertet sind, das alles macht es zu einem jener litterarischen Erzeugnisse, die die Zeiten überdauern.

In keinem Orte der Schweiz wird die Erinnerung an Gilg von Tschudi lebendiger sein als in St. Gallen. Es war die Stadt, in der der ferne Enkel Hugo von Tschudi

seine Jugendjahre verlebte. In dem an Denkmälern der Vergangenheit reichem Orte konnte er dieselben Grabsteine sehen, deren Inschriften der Urahne einst entziffert, er sah das Kloster, um das so oft der Kampf entbrannt, und konnte in der Stiftsbibliothek die Handschriften betrachten, die die Grundlagen zu den Forschungen Gilg von Tschudis bildeten. Dem heranwachsenden Knaben wird vielleicht der Oheim, unter dessen Obhut er heranwuchs, den Brief des Johannes von Müller mahnend gezeigt haben, in dem es heißt: „Gilg Tschudi, ein Glarner, hat fast alle Zeiten der schweizerischen Länder mit einer solchen Belesenheit, mit so getreuem unermüdeten Fleiß und alter Würde beschrieben, daß er ältere und neuere Geschichtsschreiber dieses Landes hinter sich gelassen. Er war aus einem Geschlecht, welchem in Europa wenige gleichkommen. Als Jüngling erwarb er sich das Zutrauen seines Volkes, im Alter ward er dessen Oberhaupt. Es ist kein Kanton, wo er nicht Freunde gefunden; Kaiser Ferdinand, an welchen er gesandt worden, ehrte ihn, viele Großen suchten ihn. Er sah die erste lichterlohe Flamme des Kontrovers. Dieselbe Parteiung hat ihn zu keinem ungebührlichen Wort verleitet und kein Haar breit von der Wahrheit entfernt.“

Das Leben sollte dem Knaben Gelegenheit geben, sich bei der lichterlohen Flamme des Kontrovers ebenso zu bewähren wie sein Ahnherr.

Er war am 7. Februar 1851 auf dem Gut Jakobshof am Semmering geboren, einer Besitzung, die einst die Witwe Andreas Hofers vom Kaiser von Österreich zum Geschenk erhalten hatte. Seine Mutter war die Tochter des Kustos der Belvederegallerie Ludwig Schnorr von Carolsfeld, eine Nichte des Malers. Sie wird als eine stille zurückhaltende Natur geschildert. Die Vielseitigkeit der Tschudis war auch auf den Vater übergegangen. Schon als Zwanzigjähriger war er auf einem Segelschiff von Havre nach Chile gefahren, um seinen Neigungen als Naturforscher nachzugehen. Er

geriet in den chilenisch-peruanischen Krieg, lebte dann von einem deutschen Matrosen begleitet sieben Monat im Urwald in einer selbsterrichteten Blockhütte, machte dann in Lima das medicinische Baccalaureat, praktizierte sogar und ging, nach Europa zurückgekehrt, auf die Universitäten von Berlin und Würzburg. Nach einem Aufenthalt in Wien, wo er seinen naturwissenschaftlichen Studien im Hofnaturaliencabinet obgelegen, machte er 1857 eine zweite Reise nach Südamerika und ging zum dritten Mal 1860 als außerordentlicher Gesandter der Schweiz in diplomatischer Sendung nach Brasilien. Er hatte vor allem die Aufgabe die Lage der schweizerischen Colonisten zu studieren, die unter ungünstigen Halbpachtverträgen in stetem Kampf mit den Grundbesitzern lebten. Von 1866 an war er als außerordentlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister in Wien, um dies Amt 1883 verbittert durch die Angriffe der demokratischen Presse der Schweiz, niederzulegen. Die Resultate seiner Forschungsreisen hat er in zahlreichen Aufsätzen und Abhandlungen niedergelegt. Sein Biograph Friedrich Ratzel rühmt seine unbestreitliche Wahrheitsliebe und „einen offnen Blick für die Natur und die Menschen, der am sichersten die praktischen Verhältnisse, besonders die staatlichen und wirtschaftlichen erfaßte". „Der Wert seiner Werke ist hauptsächlich in der Zuverlässigkeit der Berichterstattung und im gesunden Urteil zu suchen und der Leser wird durch die Empfindung der starken Persönlichkeit des Verfassers gewonnen." Die häufige Abwesenheit des Vaters hatte wohl zu dem Entschluß geführt, den Sohn nach St. Gallen zu geben, wo noch zwei Brüder des Vaters, Friedrich und Iwan, lebten. Ersterer ursprünglich Theologe, dann durch seine unter dem Pseudonym Dr. C. Weber erschienene Schrift über den Sonderbund und seine Auflösung mitten in den politischen Kampf gestellt, widmete sich ganz dem öffentlichen Leben und war jahrelang als Mitglied des Regierungsrates und später des Ständerates

Chef des Erziehungsdepartements. Auf der Wiener Weltausstellung 1883 wurde ihm das Vicepräsidium der Jury für Kunst und Unterricht übertragen. Als Schriftsteller wurde er bekannt und berühmt durch „Das Tierleben der Alpenwelt“. Gerade ihm schloß sich Hugo von Tschudi als Knabe am engsten an und er, der als Staatsmann wie als volkstümlicher Schriftsteller, als Theologe und als scharfer Kritiker sich bewährt hatte, war wie kein anderer geeignet den Heranwachsenden vor Einseitigkeit zu bewahren. Jugendfreunde berichten, wie Tschudi als Knabe schon von gleichem Wesen war wie später. Zurückhaltend, nur wenigen sich anschließend aber diesen ein guter Freund, weder frühreif noch hinter den Altersgenossen zurück, gewissenhaft seinen Pflichten gegenüber ohne doch ein Streber zu sein. Körperlich kräftig, früh entwickelt, von schlankem Wuchs und schön geschnittenem Gesicht; als Primaner wurde er für die Rolle der Iphigenie in einer Schulvorstellung ausersehen; später in den Briefen Schicks wird er Adonis genannt. Von dem Onkel auf stete Naturbetrachtung hingewiesen, übte er sein Auge früh, das Gegenständliche scharf zu beobachten. Als er das Gymnasium verlassen, übersiedelte er nach Wien zu seinen Eltern und genoß nun in vollen Zügen, was Wien an Schönheiten jeder Art zu genießen giebt. Die Stellung seiner Eltern, das für damalige Zeit große Einkommen seines Vaters, sein eigenes Wesen, das ihm Freunde gewann und bei den Frauen gern gesehen machte, das alles verschaffte ihm Zutritt zu allen Kreisen. Wie so mancher jener Generation hatte er das juristische Studium gewählt, weil es für junge Leute seines Standes wenn nicht besondere Neigung zur Medizin vorhanden, damals kaum etwas anderes gab. Das Fach hatte wenigstens den einen Vorzug, daß es reichlich Zeit für andere Beschäftigungen übrig ließ. Ein Teil dieser Mußestunden war den Kunstwerken Wiens, seinen alten Gebäuden und Straßen gewidmet. Auch an praktischen Übungen im

Zeichnen und Malen, die er schon in St. Gallen bei dem alten Zeichenlehrer Völkelt begonnen, fehlte es nicht; manche der Skizzen in seinen Notizbüchern verdanken wohl diesem Unterricht ihre Entstehung. Ein ganzer Kreis von jungen Leuten hatte sich damals gebildet, die gleiche Neigungen zusammen geführt hatten. Sie trieben zusammen Sport aller Art, namentlich Fechten. Auf litterarischem Gebiet war es die Begeisterung für Gottfried Keller, dessen Werke anfingen verstanden zu werden, die sie zusammenhielt, auf dem ästhetischen Konrad Fiedler, der durch seine feinsinnige Analyse des Kunstwerkes ein gutes Gegengewicht gegen die lediglich historische Auffassung gab. Dr. Oelzel, Nikolaus Geiger, Baron Pidoll, Baron Wieser jetzt Professor der Nationalökonomie in Wien, Baron Berger, der Direktor des Burgtheaters, gehörten diesem Kreise an und können noch von jenen Zeiten mitteilen. „Der Klub der bedeutenden Jünglinge" hatten harmlose Spötter ihn getauft, ohne daß auch nur ein einziger von ihnen jene Prätensionen gezeigt hätte, die jetzt großstädtische Schöngeister erfüllen. Nach Vollendung des juristischen Studiums beschäftigte er sich autodidaktisch mit der Kunstgeschichte und bildete sich auf Reisen nach Italien, England, Paris weiter aus. Ein Konflikt mit Thausing hat, nach der Bemerkung, die Henry Thode in seinem Nekrolog Tschudis macht, ihn der Museumstätigkeit näher gebracht. Bis 1884 war er unter Eitelberger am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie tätig. Und gerade der Einfluß dieses Mannes hat am nachhaltigsten auf ihn gewirkt. Eitelberger „war ein Gelehrter und ein Praktiker, ein tiefgründiger Forscher und ein Mann kühn ausgreifenden Handelns. Er forschte bei den Menschen nicht nach ihren Schwächen, sondern nach ihren Vorzügen und wo immer er einen triebkräftigen Keim fand, den entwickelte er in der dem Naturell entsprechenden Art" (Hubert Janitschek). Dann erfolgte 1884 die Übersiedelung nach Berlin an das

spätere Kaiser Friedrich-Museum, wohin Wilhelm Bode ihn gerufen hatte. Zwölf Jahre war er im Museumsdienst dort tätig. Es sind Jahre des intensivsten und ununterbrochenen Studiums der Kunstwerke selbst. Eines jener Mittel, durch die in Preußen die Museen am unmittelbarsten gefördert werden, ist die Reisetätigkeit der leitenden Beamten. Das Stubenhocken, das anderswo noch als ein Vorzug gilt, das den Keim für die Stagnation eines Museums zu legen pflegt, das den Leiter eines Museums isoliert, seine Kenntnisse nicht wachsen läßt, und infolgedessen vermindert, seine Urteilskraft verringert und die wenigen noch sich bietenden Kaufgelegenheiten übersehen läßt, dies Museumsgift ist an den Berliner Museen gründlich ausgerottet und das vor allem durch Bodes Vorbild, über den wir schon vor langen Jahren in einer ausländischen Zeitung die Klage lesen konnten, daß wohin im Lande der einheimische Forscher auch käme, er überall hören müsse, daß vor einiger Zeit schon le docteur Bode dort gewesen sei.

Eine genaue Übersicht über die Reisetätigkeit Tschudis geben seine Notizbücher, die vom Jahre 1886 an genau datiert sind und sorgfältig die Reisen des Jahres bis 1908 registrieren. In 97 Bänden nach der Zeit geordnet enthalten sie eine Fülle von Material in Gestalt kurzer Notizen, die wohl in überwiegender Mehrzahl vor den Bildern selbst niedergeschrieben sind, oft begleitet von kleinen Skizzen, die das Kompositionsschema des Bildes wiedergeben. Es ist in ihnen eine vollständige Übersicht über die privaten wie öffentlichen Sammlungen des Continents gegeben. Das Hauptinteresse konzentriert sich auf die altniederländischen Bilder und die frühen Italiener, erst nach Übernahme der Nationalgalerie kommen in Mehrzahl Bemerkungen über moderne Bilder. Nur selten finden sich flüchtige Bemerkungen über die Reise selbst, erst in späteren Jahren werden Reisebegleitung und Reisebekanntschaften erwähnt. Auch ein Citat ist einmal eingetragen, es lautet: „Der Kenner aber fällt kein Urteil

oder sollte zum wenigsten keins fällen, er kann blos eine Meinung haben und diese Meinung mit Gründen, mit Beispielen usw. unterstützen; er wird freilich oft irren, allein er ist für den Irrtum nicht verantwortlich, wenn nur die Gründe gut waren, die er zu Gunsten seiner Meinung vorgebracht." Wie wohltätig wäre es, wenn namentlich die jüngeren „Kenner" dies beherzigen wollten, die oft die Echtheit eines Objektes „gründelos" und grundlos bezweifeln. Von den Aufzeichnungen sei hier eine als Probe der streng sachlichen Art der Notizen mitgeteilt: „Leipzig 1889. Dürer. Jugendl. Selbstbildnis, Erhaltg.: Eine große Schramme, die über die Stirn nach dem Bandbüschel geht durch die Haare. Im Gesicht scheinen sehr viel ausgesprungene Stellen zu sein, die dann mit dem gelblichen Firniß gedeckt wurden. Augen sind besonders schwach gezeichnet aber ganz intakt. Grund stark retouchiert rechts, links ziemlich erhalten aber sehr nachgedunkelt. Hände weit besser erhalten als das Gesicht aber der unteren Seite doch einige große Retouchen: am 4. u. 5. Finger der rechten, am Zeigefinger und Daumen der linken Hand. Haare ganz intakt (Ausnahme die Schramme) auch die kleinen Schnurr u. Kinnbarthaare aber bei weitem nicht so fein und geistvoll wie beim Holzschuher. Der . . ? . . und grünes Gewand gut erhalten. Im Gesicht und Hals sieht man überall die nakte Leinwand. Datum und Schrift scheinen später einmal nachgefahren. Derbe dunkle Umrisse der Finger. Das Ohr ganz gut erhalten. Im Hals und Gesicht neben den . . . . auch starke Retouchen, angeblich auf Pergament gemalt aber man sieht doch überall die Farbe der feinen Leinwand; rentoiliert!"

So reihen sich viele Hundert von Bildnotizen aneinander, mehr oder weniger ausführlich, wie Zeit und Gelegenheit es erlaubte. Aber man sieht auch hier, daß er nie ein Vielschreiber war. Er machte sich nur Notizen für das, was er zu vergessen fürchtete, und dazu gehörte nicht der künstlerische

Eindruck des Bildes. Die Schrift ist oft schwer zu entziffern, sind die Notizen doch meist im Stehen gemacht. Herr Dr. Gräff in München machte auf eine Aufzeichnung aus Anlaß eines Besuches bei Degas im Jahre 1899 aufmerksam, die einzige, die auch von einem Gespräch mit dem Künstler berichtet. Tschudi war dort in Begleitung von Max Liebermann. Sie trafen bei Degas Duranty, den Redakteur der Gazette des beaux arts, einen der wenigen Franzosen, die sich auch für deutsche Kunst interessierten; er hatte die Skizze zu Liebermanns Christus im Tempel erworben. Von den Äußerungen Degas, die von einer Skizze, den Künstler am Tisch sitzend darstellend, begleitet ist, wird mitgeteilt: Geld ist mir schnuppe, nur zum Ankauf von Kunstwerken. Wir Künstler sehen in anderen Werken nur die Qualitäten und in den eigenen die Fehler. Tout à coup on se rappelle d'une jambe gauche mal foutue on voudrait racheter son tableau.

Si je parviens à cet âge (de Menzel), je serais tout à fait aveugle. Les dessins de Menzel pour l'histoire de Fréderic sont une des choses les plus extraordinaires de l'art moderne.

„Manet hat sich von allen Seiten anregen lassen von Monet, Pissarro bis zu mir. Aber mit welcher wunderbaren Kunst des Vortrages macht er was neues daraus. Er hatte keine Initiative, war voll Raffinement und machte nichts ohne an Velasquez und Hals zu denken. Wenn er einen Fingernagel macht, überlegt er, daß Hals diese nie die Finger überragen läßt und malt ihn ebenso. Er hatte nur den einen Trieb berühmt zu werden und Geld zu verdienen. Ich sagte ihm, er solle sich damit begnügen, daß er von den Besten verstanden werde, einer der so raffiniert arbeitet, kann nicht verlangen von dem Volk verstanden zu werden."

Die Reisen Tschudis, ein wörtliches curriculum vitae, und dementsprechend die Notizen verteilen sich folgendermaßen:

1884 Paris; 1885 Budapest; 1886 Italien; 1888 Breslau, Dres=

den; 1889 Wien, Klosterneuburg, Brüssel, Antwerpen, Gent, Brügge, Leiden; 1890 Paris, Rouen, Cöln, Bonn, London, Liverpool, München, Würzburg, Bamberg, Magdeburg, Haberstadt, Quedlinburg, Goslar, Hildesheim; 1891 Braunschweig, Göttingen, Cassel, Meiningen, Gotha, Erfurt, Weimar, Naumburg, Merseburg; 1892 Lüne, Lüneburg, Hamburg, Naumburg, Utrecht, Amsterdam, Alkemar, Harlem, Leiden, Arnheim, Rheenen, Haag, Amsterdam, Rotterdam, Dortrecht, Middelburg, Antwerpen, Brüssel, Löwen, Brügge, Gent, Ypern, Lille, Bouri, Valenciennes, Arras, Amiens, Paris, Brüssel, Utrecht, Antwerpen, London, Prag, Wien, München, Augsburg, Ulm, Blaubeuren, Stuttgart, Darmstadt, Frankfurt. — Burgos, Valencia, Valladolid, Zamorra, Toro, Segovia, Salamanca, Arila, Eskurial, Madrid, Toledo, Cordova, Sevilla, Granada, Valencia, Barcelona, Dijon; 1893 Danzig, Marienburg, Schloß Friedrichstein, München, Petersburg, Moskau, Warschau, Krakau; 1894 Verona, Turin, Rom, Florenz, Cöln, Wien, Lützschena, Reinsfeld, Rom, Florenz, Bologna; 1895 Antwerpen, Brüssel, Leiden, Gent, Brügge, London, Richmond, Hannover, Wörlitz, Dessau, Prag, Wien, Oberellach, Schloß Tratzburg, Innsbruck, Feldkirch, St. Gallen, Konstanz, Sigmaringen, Donaueschingen, Basel, Freiburg, Colmar, Straßburg, Karlsruhe, Mainz, Frankfurt, Stuttgart, Cöln, Münster, Caldenhoven, Herford; 1896 Petersburg, Paris, Bayreuth, München, Nürnberg, Prag; 1897 Florenz, Venedig, Mailand, Darmstadt, Frankfurt, Paris, Haag, Amsterdam, Leipzig, Dresden, Wien, Frankfurt; 1898 Bologna, Florenz, Neapel, Rom, Genua, Basel, Freiburg, Baden-Baden, Darmstadt, Frankfurt, Paris, London, Krefeld, Kempen, Wien, Innsbruck; 1899 Paris, London, Verona, Venedig, Padua, München, Frankfurt, Dresden; 1900 München, Innsbruck, Bozen, Trient, Bologna, Florenz, Rom, Zürich, Freiburg, Karlsruhe, Baden-Baden, Frankfurt; 1900 Weltausstellung in Paris, München, Wien; 1901 Wien, Dresden, Frankfurt, Zürich, München, Leipzig, London, Paris; 1901 Ausstellung in Glasgow, Darmstadt, München; 1902 Wien, Venedig, Bologna, Florenz, Rom, Turin, Mailand, Luzern, Basel, Karlsruhe, Paris, München, Düsseldorf, Brügge, Brüssel, Prag, Wien, München; 1903 München, Venedig, Paris, London, Haag; 1904 Paris, Dresden, München, Paris, Wien; 1905 Hamburg, Berlin, London, Paris, Brüssel Amsterdam, Lüttich, Petersburg, Moskau, Helsingfors, Stockholm, Kopenhagen, Danzig, Königsberg, Posen, Breslau, München, Frankfurt, Paris, Elberfeld, Barmen, Berlin; 1906 Paris, London, Cöln, München; 1907 Frankfurt, München, Paris; 1908 Dresden, München, Hannover, Dessau, Halle, Dresden; 1908—1909 China—Japan, Ägypten.

Im Jahre 1896 trat Tschudi sein neues Amt als Direktor der Nationalgalerie an. Er hatte sich nicht zu ihm gedrängt und würde, vor die Wahl gestellt, sich damals wohl für ein Museum, das der alten Kunst bestimmt, entschieden haben. Als Rüstzeug brachte er die Sicherheit des Blickes und jene Ruhe des Urteils mit, die nur durch die ununterbrochene Beschäftigung mit der Kunst der Vergangenheit gewonnen werden kann. Wenn effektvolle Biographen jetzt einen Tag von Damaskus konstruieren wollen, an dem aus dem antiquarischen Saulus ein impressionistischer Paulus wurde, so übersehen sie, daß hier eine ganz folgerichtige Entwickelung vorliegt. Wer sich mit alter Kunst beschäftigt und gewohnt ist, einen jeden Künstler auf das hin zu betrachten, was er von den Vorgängern übernommen und was er selbst aus eigenem hinzugefügt, mußte sehen, daß durch diese von Paris ausgehende Strömung eine Weiterentwickelung angebahnt und der Kunst neue Wege gewiesen würden! Die Folgezeit hat bewiesen, daß diese Annahme richtig, und daß Deutschlands größter lebender Kunsthistoriker, der durch seine Werke nicht nur die deutsche, auch die Weltlitteratur bereichert hat, sich im Irrtum befand als er gegen die moderne Kunst jenen Aufsatz schrieb, der im Palais des Reichskanzlers auf Befehl des Kaisers vorgelesen wurde. Von den Begründern des Impressionismus und des Pleinairismus lebt kaum einer noch, aber es zeigt sich nicht, daß jener Rückgang der Wertung ihrer Werke eingetreten, der sonst den Eintagsfliegen beschieden. Daß die Epigonen ihrer großen Vorgänger nicht wert sind, daß die neuesten Erzeugnisse der französischen Kunst, wie sie die diesjährigen Jahresausstellungen zeigen, nicht durch einen druckfähigen Ausdruck charakterisiert werden können, das alles berechtigt nicht dazu, Rückschlüsse auf die Klassiker des Pleinairismus zu ziehen; auch ein Genie kann Kretins als Enkel haben. Trotzdem giebt es noch immer solche, die die Wertschätzung jener früheren Epoche für eine

Kunsthändlermache ansehen und sie als Modesache behandelt wissen wollen. Aber welche Mode dauert denn nun schon fast 25 Jahre und noch länger? Man gehe doch zu den geschicktesten „Machern", den Börsenleuten und frage sie, wer die Kraft hätte, „ein faules Papier", um im Sinne jener Gegner zu reden, an die 30 Jahre zu halten! Welches litterarische oder musikalische Produkt, das wertlos, aber einst in Mode war, hat so lange Jahre sich behaupten können? Die Zeit, die alles richtet, hat ihr Urteil schon gesprochen.

Als Tschudi die Nationalgalerie übernahm, war die Grundlage zu den späteren Konflikten schon gegeben. Die Kabinetsordre Kaiser Wilhelms I., die der deutschen Kunst Haus und Sammlung bestimmte, stand nicht im Einklang mit dem Bestand des Wagnerschen Legates, das den Grundstock der Galerie bildet. Es enthält so viele fremde Meister, daß ihr damaliger Prozentsatz noch im Jahre 1905 größer war als der der inzwischen durch Ankauf vergrößerten Sammlung. Aber ganz abgesehen davon, stand ein so einseitiges Sammelprinzip nicht im Einklang mit der Entwickelung der übrigen Sammlungen auf der Museumsinsel. Während in der Gemäldegalerie sich Werke aller Zeiten und aller Nationen finden, sollte in der Nationalgalerie für das XIX. Jahrhundert auf die Kunst des Auslandes verzichtet werden. Das eines Großstaats würdige Prinzip die Kunst im universellen Sinn zu sammeln, sollte, gerade da eine Lücke aufweisen, wo sie am wenigsten zu vermuten war, nämlich im XIX. Jahrhundert! So ist fast alles, was an auswärtiger Kunst sich in der Nationalgalerie befindet, als Geschenk hineingelangt und nach Hunderttausenden zählt das, was Dank Tschudis Persönlichkeit dem Preußischen Staate als oft ungern genommene Gabe zu Gute kam. Hierzu kam, daß die einheimischen Künstler vielleicht in Überschätzung des der Galerie zur Verfügung stehenden Ankaufsfonds am lautesten gegen jeden Fremdling protestierten und mit gutem Recht auf die im Giebel der Nationalgalerie

stehende Inschrift: „Der Deutschen Kunst“ hinwiesen. Erst neuerdings ist es der Geschicklichkeit von Tschudis Nachfolger gelungen, daß eine, wenn auch bescheidene, Summe für die moderne Kunst des Auslandes in den Etat eingesetzt ist.

Unter solchen unerquicklichen Verhältnissen sollte nun die Sammlung reorganisiert und zugleich der modernen Kunst Platz geschaffen werden. Für jeden Opportunisten ein unmögliches Beginnen. Tschudi wagte es, und der Kampf, der sich nun entspann, ist jedermann bekannt. Nur in den Disputen der Theologen des XVIII. Jahrhunderts und in den Kampfreden homerischer Helden wird sich eine ähnliche Fülle von Invectiven finden, die von beiden Parteien fielen. Für Tschudi selbst aber galt der Ausspruch Johann von Müllers über seinen Ahnherrn: „Dieselbe Parteiung hat ihn zu keinem ungebührlichen Wort verleitet und kein Haar breit von der Wahrheit entfernt.“ Ein eigentümliches Verhängnis waltet über der friedlichsten aller Künste, daß nur unter Sturm und Kampf ein jedes neues Kapitel beginnt; vielleicht für die innere Gesundung der Kunst sehr förderlich, weniger angenehm für die Beteiligten.

Welch' unredliches Bemühen es ist, Tschudi zum einseitigen Parteigänger der modernen Kunst zu stempeln, erhellt schon aus seiner Stellungnahme zu Böcklin und im weitern Sinne aus seinem Verhältnis zur alten Kunst. Durch Wort und Tat, durch Abhandlungen (vgl. die nachstehenden Aufsätze) und Ankäufe ist er für Böcklin eingetreten und seine Zuneigung zur alten Kunst, namentlich zu den Altniederländern, erhellt auch aus den Reisetagebüchern seiner letzten Jahre. Im Kampf der Meinungen ist vielfach übersehen worden, was Tschudi auch als Kunsthistoriker für die Nationalgalerie getan hat. Er übernahm sie als indigesta moles und hinterließ sie als eine nach historischen Gesichtspunkten musterhaft geordnete Sammlung. Die Ergebnisse der Jahrhundertausstellung hat er in einer Weise für die Galerie zu verwerten

gewußt, daß sie jetzt Deutschlands bestgeordnete Sammlung neuerer Kunst ist, der weder Frankreich noch England etwas Gleiches für die Kunst ihrer Länder zur Seite zu stellen haben. In übersichtlicher Folge reihen sich die Lokalschulen aneinander, der Bedeutung der einzelnen Meister ist sorgfältig Rechnung getragen, und nur die Enge des Raumes verhinderte, daß alles in der Weise zur Geltung kam wie es geplant war. Seine Pflichttreue verließ ihn auch nicht, wenn er mit Werken zu tun hatte, deren künstlerischer Charakter ihm nicht sympathisch. War ein solches Werk der Galerie eingeliefert, so nahm er mit arabischer Gastfreundschaft auch seinen Todfeind auf. In der Schwindausstellung war manches Werk, das, wie er in der Einleitung zum Katalog andeutet, in der Farbengebung an die Töne eines verstimmten Spinets erinnerte, trotzdem war er tagelang bemüht, jedem auch dem unscheinbarsten Erzeugnis einen günstigen Platz auszusuchen. — Sein Museumshandwerk verstand er aus dem Grunde und das dem Laien so unwesentlich und leicht erscheinende Hängen der Bilder betrieb er mit einem beinahe sportsmäßigen Eifer. Tagelang war oft die „Hängekommission" d. h. einige besonders geschickte Aufseher, die durch jahrelange Übung jedes Bild ohne Zuhilfenahme eines Maßstabes richtig zu hängen verstanden, unter seinem Kommando tätig, und ich erinnere mich, wie eine viele Zentner schwere Statue erst nachdem jeglicher Platz ausprobiert, ihren endgültigen Standort zugewiesen erhielt.

Mit Stolz und Befriedigung konnte er auf sein Werk zurückblicken, als er 1907 nach München ging, um als Direktor der staatlichen Galerien ein neues Amt anzutreten. Nur kurze Zeit hat er es verwaltet. Die Neuordnung der Alten Pinakothek nahm ihn zunächst völlig in Anspruch, daneben aber entwarf er weitgehende Pläne für die Reorganisation der Galerie und für ihre bauliche Ausgestaltung, deren Vollendung nun wohl in weite Ferne gerückt ist. Eine seiner wich-

tigsten Aufgaben war die Sichtung der zahlreichen, an die Galerien des Landes ausgeliehenen und abgegebenen Bilder. Seine Gegner werden ihm den Mangel an Conciliianz vorwerfen, den er bei der Lösung der Aufgabe zeigte. Aber oft waren die Rechtsverhältnisse so verwickelt, daß noch jetzt kein einziges Bild in die Galerie wieder zurückgelangt, wenn mit Aktenschreiberei der Anfang gemacht wäre. Es regnete von Protesten empörter Lokalpatrioten. „Die Stimmung im Lande ist sehr erregt," warnten die Ängstlichen. Manches Bild das von seinen „leihweisen" Besitzern jahrelang nicht angesehen war, erhielt jetzt im Augenblick, da es zurückgefordert wurde, einen ungemessenen Wert, und Deputationen erzürnter Bürger eilten in die Hauptstadt, um den Raub zu verhindern. Er aber ließ sein Rößlein traben und ritt geradenwegs zwischen Tod und Teufel auf sein Ziel zu. Daneben wurde nicht gekargt mit Rückerstattungen aus dem reichen Depot der Pinakothek und der Abgabe entbehrlicher Bilder, so daß schließlich alles zufrieden gestellt war. Tschudi hatte seine Absicht erreicht, aber wiederum rücksichtslos seine Person Wind und Wetter preisgegeben. Schon in die Zeit seiner letzten Krankheit fällt die Ausstellung der Nemeczschen Sammlung in der Alten Pinakothek, zu deren Einführung er jenen vielzitierten Katalog schrieb, und der Erwerb der Grecos. Die Begeisterung für diesen Spanier vemag der Schreiber dieser Zeilen nicht zu teilen, und er ist rückständig genug Tintoretto für den Größeren anzusehen. Gegen den neuen Typ des Museumsdirektors hat neuerdings Wilhelm Bode sich gewandt und gefragt, wie die praktische Ausbildung solcher Direktoren geschehen solle. Ich glaube nicht, daß Tschudi an eine derartige Eventualität gedacht hat, eher lag ihm wohl der Gedanke nahe, daß das Verständnis der besten Kunst der Gegenwart auch das Verständnis der alten Kunst erleichtern würde. Wie manche sind von den Kartons des Cornelius und Carstens oder gar den Zeichnungen Flax-

manns zur Antike geführt worden. Oder wäre der Weg von den frühen Landschaften Menzels zu Turner und von diesem zu den großen Landschaftern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts so unbetretbar? Tschudi lag daran, zu zeigen, daß der Zusammenhang aller Kunstepochen mit der neuesten Entwickelung der Malerei vorhanden, und diese keine Revolution bedeute, so stürmisch auch ihre Entstehung war.

Seit Jahren war er von jenem Hautleiden geplagt, das seinen unscheinbaren Anfang auf einer italienischen Reise genommen. Sein Jugendfreund Dr. Oelzel in Wien erzählt, wie am Nasenrücken eine scheinbar durch den Kneifer verursachte, empfindliche Stelle sich bildete, die dann sich weiter und weiter ausbreitend, jenen fürchterlichen Umfang annahm. Er trug später seine Krankheit mit Resignation, die Jahre hatten ihn dazu gebracht. Aber nicht immer war es so gewesen. In der ersten Zeit hatte er sich menschenscheu auf sein Gut Jakobshof zurückgezogen, an allem verzweifelnd. Hubert Janitschek wußte davon zu erzählen. Allmählich fand er sich mit ihr ab, doch machte sie ihn noch zurückhaltender als er schon war. Ein einziges Mal hörte ich sie von ihm fast gegen seinen Willen erwähnen. Es handelte sich um eine Rede in der Akademie, wenn ich nicht irre, zur Gedenkfeier Menzels, bei der auch die Anwesenheit des Kaisers vorgesehen war. Er sprach davon und teilte mit, daß er es ablehnen wolle, die Rede zu halten. Auf die Bemerkung, daß hier doch eine Gelegenheit wäre, um manches zu sagen und zu erklären, was bei den kurzen und hastigen Begegnungen mit dem kaiserlichen Herrn nicht möglich gewesen, schwieg er lange, dann stieß er mehr heraus als er sprach: „Wo denken Sie hin, ich mit meinem Gesicht,“ und es war, als ob Schmerz und Bitterkeit von Jahrzehnten sich auf ihn lagerten. Im reifen Mannesalter führte er als Gattin Angela Olivares nach Deutschland heim, und seine Freunde berichten, mit welchem Trost und Zuversicht es ihn erfüllt hatte, daß ihm, dem Kranken, die

Spanierin gefolgt war. Der Ehe entstammt ein Sohn, Gilg von Tschudi, des Vaters größte Freude, den nun mütterliche Entsagung und Opferbereitschaft in St. Gallen, der alten Heimat der Tschudis, erziehen läßt. So manche Freunde Tschudi aus seiner Studienzeit besaß, so zurückhaltend blieb er in späteren Jahren. Aus dem großen Kreis der Maler ist er nur einem einzigen wirklich näher getreten, Max Liebermann; er liebte mehr die Kunst als die Künstler. Seine Zurückgezogenheit ist ihm oft als Stolz ausgelegt worden, doch nichts lag ihm ferner als dies. Soziale Ambitionen hätte er mit Leichtigkeit befriedigen können. Ein gewisser Hang zur Beschaulichkeit war ihm als Gegengewicht gegen die stürmischen Kämpfe des Berufes verliehen. Allerlei Sport und leidenschaftliche Jagdliebhaberei hielten ihn frisch und gaben dem 60jährigen noch die Elastizität der Jugend. Mäßig in den Genüssen der Tafel, obwohl er ihre Reize zu würdigen verstand, und enthaltsam dem Alkohol gegenüber, hatte er als einzige Passion die Pflege einer edlen Zigarre. Obwohl wie alle Ausländer etwas skeptisch gegenüber den Reizen Berlins hatte er sich im Laufe der Jahre doch so eingewöhnt, daß das Münchener Leben ihm zuerst wenig gefiel. Aber die Fortschritte, die die seit Jahren an ihm nagende Krankheit machte, die ihn immer quälender und schmerzhafter verfolgte, verurteilte ihn mehr und mehr zur Einsamkeit. Im Sanatorium in Kannstatt schien es, als ob eine Besserung eingetreten sei, er fühlte sich freier von Schmerzen, und eine Erholungsreise nach Italien war schon vorbereitet, als ihn eine heftige Bronchitis befiel. Wenige Stunden vernichteten die Hoffnungen von Wochen. Ein ruhiges Sterben gewährte ihm das Schicksal, das ihn so grausam gequält, als Gnadengeschenk. Er entschlief in der Stellung, in der so oft ihn die Freunde gesehen, die Wange sinnend auf die Rechte gestützt.

Aus der Zahl der Abhandlungen und Aufsätze Tschudis sind nur diejenigen wiedergegeben, die über moderne Kunst handeln. Nur ungern ist auf seine größte Abhandlung, den Aufsatz über den Meister von Flémalle, verzichtet worden. Zeigt er doch, mit welcher Gründlichkeit und künstlerischem Scharfblick Tschudi ein der alten Kunst angehöriges Thema zu behandeln verstand. Aber ohne Wiedergabe der zahlreichen Illustrationen wäre er kaum verständlich, zudem hat seit seinem Erscheinen die Forschung soviel Neues über dies Thema gebracht, daß er rein sachlich überholt ist. Auch auf die beiden wichtigen Aufsätze „der junge Menzel" und „Manet", die bereits in Buchform erschienen sind, konnte verzichtet werden. Ein Verzeichnis giebt einen genauen Überblick über alles, was Tschudi geschrieben. Fehlen auch die voluminösen Professorenbände, so ist es doch erstaunlich, wie vielseitig der Inhalt seiner Schriften ist. Ihre schriftstellerische Form ist die Illustration des Wortes «le style c'est l'homme».

Reichenberg i/B., Juni 1912.

Ernst Schwedeler-Meyer.

Hugo von Tschudis Schriften zur neueren Kunst.



Francisco Goya y Lucientes

geboren 1746, gestorben 1828.

Einen Naturalisten wie Velasquez, fantastisch wie Hogarth, energisch wie Rembrandt, zart wie Tizian und Veronese oder auch wie Watteau und Lancret, nennt ihn die spanische Kritik. Diese Worte, die ihn zu charakterisiren suchen, umgrenzen indeß nur seine vielgestaltige Erscheinung, ohne sie in ihrem Wesen zu erfassen. Denn bei alledem verfügt Goya über eine so fest begründete Originalität, nimmt jede seiner Äußerungen etwas so durchaus persönliches an, daß von einer eigentlichen Nachahmung fremder Manier nirgends die Rede sein kann. Vor allem ist er Realist im vollsten Sinne des Wortes und darin ausgesprochen spanisch. Der blendenden Rhetorik Tiepolo's, der akademischen Kühle eines Mengs gegenüber, die im 18. Jahrhundert die spanische Kunst bestimmen, sucht er wieder dem großen Velasquez auf seinen einsamen Bahnen zu folgen. Allerdings ohne ihm nahe zu kommen. Die Freiheit der künstlerischen Überlegung, die Kraft der Objectivirung fehlen ihm gänzlich. Nirgends ist es ihm um die Totalität der Erscheinung zu thun. Er sieht die Natur immer mit dem Auge eines Spezialisten, seine Betrachtungsweise hat einen durchaus analytischen Zug, er löst das Gesammtbild des Lebens in Details auf, statt es zu vereinfachen und abzurunden. Eine Bewegung, eine Farbenstimmung, ein Lichteffect regen seine schöpferische Thätigkeit intensiv an, aber befriedigen sie auch sogleich. Die nervöse Unruhe seines Wesens läßt ihn nie einen Vorwurf nach allen Seiten hin ausgestalten. Diesen einzelnen Moment, diesen flüchtigen Zug, weiß er dagegen mit wunderbarer Schärfe festzuhalten. Darum ist auch die Skizze und die breit gehaltene Radirung sein Element. Alles, was er gibt, ist überraschend, geistreich, aber einseitig, voll unmittelbaren Lebens, aber ohne volle Wahrheit. Die letzte Consequenz dieser Geistesrichtung spricht sich in seinem satyrischen Talent aus,

in seinem Hang zur Carricatur, in der eine charakteristische Einzelnheit potenzirt und zur unbedingten Geltung auf Kosten der übrigen Eigenschaften erhoben wird.

Dieser buntschillernde Realismus Goya's, der der Natur stets eine neue Wendung abzulauschen sucht, ist ein so moderner Zug, daß die Malerei von heute und auch die von morgen, wie die Franzosen behaupten, in ihm ihr Vorbild sieht und sehen wird. Allerdings nur die französische, die in den Impressionisten eine so verwandte Erscheinung zu Tage gefördert hat.

Goya's vielseitiges Talent hat sich in den verschiedenartigsten Darstellungen bewegt, vom Kirchenfresco bis zum satyrischen Flugblatt. Seine ersten und bleibendsten Triumphe feierte er als Schilderer des spanischen Volkslebens, für dessen graciöse Beweglichkeit und farbige Mannigfaltigkeit er den treffendsten Ausdruck fand. Nächst den Portraits gehören die Bilder dieses Inhaltes zu seinen weitestverbreiteten. Auch die beiden Skizzen der Landes-Gemäldegalerie zählen zu dieser Kategorie (Scherenschleifer, Milchmädchen). Man sieht an ihnen, mit welch' raschen Mitteln Goya seine Effecte zu erreichen weiß. Bewegung und Ausdruck sind von höchster Lebendigkeit, aber als wesentlich coloristische Probleme aufgefaßt, zeigen die Bilder die größtmögliche Formenliederlichkeit. Mit breitem Pinsel sind die Farbenflecke ganz unvermittelt nebeneinandergesetzt, von besonderer Rohheit die prima aufgetragenen zinnoberrothen Fleischtöne und die starkvioletten Halbschatten. Aber, und darauf kam es ihm hier vor Allem an, die Licht- und Farbenwirkung ist trotz der großen Contraste, in der sie sich bewegt, zu harmonischer Gesammtstimmung gebracht.

Beide Bilder stammen aus der Esterházy-Galerie, für die sie 1820 auf der Kaunitz'schen Auction erworben wurden. (Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vormals Esterházy-Galerie, Wien 1883.)

Hubert Janitschek.

Ein Nachruf an Hubert Janitschek wird wohl nirgends ein lebhafteres Echo finden, als bei den Lesern dieser Zeitschrift. Wenn auch nicht ihre Begründung, so doch ihre Wiedererweckung nach langem Schlaf und fünfzehn Jahre frischen fruchtbringenden Gedeihens sind mit seinem Namen verknüpft. Fünfzehn beste Lebensjahre hat Janitschek in nie ermattender Thätigkeit diesem Unternehmen gewidmet und ihm seine Stellung geschaffen und behauptet als Organ der ernsten historischen Forschung zwischen anderen Blättern, die gleichzeitig der Kunst des Tages huldigend auf einen größeren Leserkreis rechnen konnten, oder die, mit reicheren Mitteln arbeitend, dem Kunstgelehrten das kaum zu entbehrende Abbildungsmaterial zur Verfügung stellten. Noch auf dem Todtenbette hat ihn die Sorge um dasselbe nicht verlassen. Es wäre ihm ein Trost gewesen, zu wissen, daß diese mit so aufopferungsvoller Energie ausgestaltete Schöpfung in ihren festen Grundformen bestehen bleibt. Kleine Änderungen hätte er wohl selbst vorgenommen, würde sich ihm der äußere Anlaß geboten haben. Diese Änderungen bedeuten eine Verengerung und eine Ausdehnung.

So lebhaft hat sich die Thätigkeit auf dem Gebiet der neueren Kunstgeschichte gestaltet, daß das Gastrecht, das der Archäologie bisher gewährt, in der letzten Zeit allerdings nur selten in Anspruch genommen wurde, fernerhin nicht aufrecht zu erhalten ist. Von höchster Wichtigkeit dagegen erscheint es, von dieser einen Stelle aus einen Überblick zu gewinnen über das weite Bereich des Kunstmarktes, wie über den immer mehr in die Breite gehenden Betrieb der kunstgeschichtlichen Forschung. Eine den neuen litterarischen Erscheinungen möglichst rasch auf dem Fuß folgende Berichterstattung und die Protokollirung der in den verschiedensten Zeitschriften verstreuten Forschungsresultate wird der letzteren Absicht

dienen. Die erstere soll erreicht werden durch genaue Mittheilungen über die Wanderungen und Schicksale der Kunstwerke, sei es, daß sie in Museen oder größeren Sammlungen ein bleibendes Unterkommen finden oder plötzlich in Ausstellungen und Versteigerungen auftauchen, um eben so rasch wieder zu verschwinden.

In diesem Geiste das Werk Janitscheks fortzuführen ist eine ehrenvolle aber sicher keine leichte Aufgabe. Sie erfordert nicht nur die volle Hingabe derer, die die unmittelbare Leitung übernommen, auch alle jene ruft sie auf, die in dem Bestand einer streng wissenschaftlichen, an keinen besonderen Interessenkreis gebundenen Zeitschrift ein Mittel zur Förderung der kunstgeschichtlichen Disziplin erblicken.

Janitschek war geboren am 30. October 1846 zu Troppau in Österreichisch Schlesien. Dort hat er auch das Gymnasium besucht. Zur Universität zog er aber nach Süden, in das lieblich gelegene Graz. Er studirte Geschichte und Philosophie, vor allem Ästhetik. Sein lebhafter Sinn für Poesie brachte ihn in Beziehung zu dem steirischen Volksdichter Rosegger, mit dem ihn dauernde Freundschaft verband. Werke der bildenden Kunst traten ihm aber wohl nirgends vor Augen und für einen Lehrstuhl der Kunstgeschichte war dazumal in Graz noch kein Platz.

Als Janitschek im Jahre 1874 promovirte, so geschah das ohne die Weihen der kunsthistorischen Methode und als er das erste Mal in die Weite wanderte, da war es noch nicht Brauch, zwischen zwei Scheuklappen schnurstracks auf das Thema der Doktordissertation loszusteuern, ohne nach links und rechts auf die zur Seite des Weges blühenden Wiesen zu blicken. Ja, gerade der Blüthenreichtum, in den ihn seine erste Fahrt über die Alpen, die er Krankheits halber unternehmen mußte, mitten hinein brachte, entschied über seinen Lebensberuf. So unvorbereitet und mächtig ihn nun die Kunst ergreift, so wenig ist er zunächst im Stande ihre An-

regungen planmäßig zu verarbeiten. Es ist bezeichnend, daß seine erste Arbeit, die er auf italienischem Boden niederschreibt, den Titel trägt: Deutsche Kunst und deutsche Künstler in Rom. Er steht noch ganz auf ästhetischem, nicht auf historischem Standpunkt. Sein lebhaftes Schönheitsgefühl wird in erster Linie von den unmittelbar verständlichen Erscheinungen der modernen Kunst ausgelöst, und er benützt die Gelegenheit, sein ästhetisches Glaubensbekenntniß mit dem Feuer einer enthusiastischen Natur darzulegen. Man darf freilich nicht vergessen, daß damals Henneberg und Dreber in Rom wirkten. Der Charakteristik des Letzteren widmet er dann noch eine besondere Studie.

Auch die nächsten, eigentlich kunsthistorischen Arbeiten sind reine Gelegenheitsschriften. Ein Aufenthalt in Sizilien läßt ihn sich mit der palermitaner Malerei der Renaissancezeit beschäftigen. Das sterile Thema versagt aber rasch seine Anregung; über den ersten Anlauf, die Charakteristik Antonio Crescenzo's und seine Schule, ist er nicht hinausgekommen. Die Centenarfeier von Michelangelo's Tod in Florenz giebt den Anlaß zu mehreren Studien, einer zusammenfassenden Schilderung des Lebensganges des Meisters und einer eingehenden kritischen Prüfung der zahlreichen Festschriften.

Mittlerweilen hatten zwei Elemente, ein Mann und ein Buch, in sein Leben eingegriffen und sein Streben in ganz bestimmte Bahnen gelenkt. Das Buch war Burckhardt's Cultur der Renaissance, der Mann hieß Eitelberger. In hohem Maaße besaß Eitelberger die Gabe Jeden der in seinen Bannkreis kam für die Aufgaben die ihn selbst bewegten zu interessiren. Das bewußte Wollen einer starken Persönlichkeit strömte von ihm aus und zwang jede Thätigkeit in den Dienst seiner stets selbstlosen, aber immer auf einen praktischen Zweck abzielenden Pläne. Was Janitschek diesem Mann verdankt, hat er mit warmen Worten in dem ihm gewidmeten Nekrolog ausgesprochen. Seit wenigen Jahren hatte Eitelberger mit der

Herausgabe der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance begonnen. Er bestimmte seinen jungen Freund Leo Baptista Alberti's Schriften hierfür zu bearbeiten. Ein Bändchen, die kleinen kunsttheoretischen Abhandlungen enthaltend, erschien im Jahre 1877, der sorgfältig revidirte Urtext mit Übersetzung und eingehenden Erläuterungen und Excursen. Später sollte eine neue Ausgabe von Alberti's Hauptwerk De re aedificatoria folgen. Wie ihm schon bei den Erklärungen zum Tractat über die Malerei in allen schwierigen Fragen, besonders der perspektivischen Konstruktionen, der in Rom lebende treffliche Kenner italienischer Kunst und ihrer Theoretiker, der Maler H. Ludwig an die Hand gegangen war, so wollte sich Janitschek auch zur Bearbeitung der Bücher über die Baukunst mit einem Architekten verbinden. Vor allem aber hatte es ihm die mächtige Persönlichkeit dieses Universalmenschen der Frührenaissance angethan; er beabsichtigte, wie er selbst schreibt, ein für alle Gebildeten lesbares biographisches Denkmal des großen Vorläufers Lionardo's zu schaffen. Die vier Jahre seines italienischen Aufenthaltes hatte er fast ausschließlich der Sammlung von Material hierzu gewidmet. Die Ausarbeitung verzögert sich indeß. Nur im Jahre 1883 veröffentlicht er im Repertorium seine Albertistudien, in denen er Stellung zu der mittlerweile erschienenen einschlägigen Litteratur nimmt. Andere Aufgaben die seine Thätigkeit aufs äußerste in Anspruch nehmen, lassen den Plan für lange Zeit in den Hintergrund treten. Aufgegeben aber hatte er ihn nie und, als er sich demselben mit neuen Kräften zuwenden wollte, ereilte ihn der Tod. Daß sich die mit unermüdlichem Fleiß zusammengetragenen Bausteine, die jetzt als membra disjecta in seinem Nachlasse ruhen, nicht zum Kunstwerk zusammenfügen durften, ist auf's tiefste zu beklagen. Denn ein Kunstwerk hätte Janitschek geschaffen, so gewagt es erscheinen mag, über ein ungeschriebenes Buch ein

Urtheil abzugeben. Kein anderer Stoff „lag“ ihm in gleicher Weise und an keinen trat er so wohlausgerüstet heran. Was seine Studien nach dieser Richtung gedrängt hatte, war eben die Bekanntschaft mit Burckhardt's Cultur der Renaissance. Von diesem Buch geht eine so starke Anregung aus, weil es überall hohe Gesichtspunkte bietet und mit seinen Gedankenblitzen plötzlich ein scharfes Licht über große Gebiete wirft und der Einzelforschung die Bahn weist. Diesen Wegweisungen folgte Janitschek in rastloser, stets die Quellen aufsuchender Arbeit. Sein Forschen war auf die Erkenntniß all jener Mächte gerichtet, aus deren Zusammenwirken die eigenthümliche Renaissancebildung erwuchs. Auch die Kunst betrachtete er zunächst nur von dieser Seite, wenn schon als die werthvollste Äußerung des Volksgeistes. Er verkennt keineswegs den Werth der Stilakribie und die grundlegende Bedeutung der Arbeit des kennerhaft gebildeten Forschers für die Umgrenzung der Künstlerindividualität und die Schilderung des internen Entwicklungsganges der Kunst. Aber seine philosophische Anlage und Schulung treibt ihn immer wieder zu einer Betrachtungsweise, in der die culturellen und ästhetischen Gesichtspunkte obenan stehen. Es ist leicht begreiflich, daß einer solchen Geistesstimmung eine Erscheinung wie Alberti in hohem Grade sympathisch sein mußte, in dem sich zu dem encyclopädischen Wissen der humanistischen Gelehrsamkeit eine nach dem Ideal des Quattrocento allseitig ausgebildete Persönlichkeit gesellte und der weniger eine produktive Künstlernatur als Litterat und Ästhetiker war.

Ich zweifle nicht, daß es Janitschek gelungen wäre, seinen Helden als lebendigen Träger der Renaissancekultur hinzustellen. Ihm fehlte nicht die poetische Intuition, die das historische Präparat mit warm pulsirendem Blut durchströmt und seine Gestaltungskraft wurde von einer Sprache unterstützt, die nervöse Beweglichkeit mit plastischer Ausdrucksfähigkeit vereinigt.

Ein Nebenprodukt dieser Studien war das feinsinnige Büchlein: Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. In der Wahl des Gegenstandes und der Behandlungsweise sichtbar von Burckhardt beeinflußt, geht er in umfassender Heranziehung der Quellen doch einen guten Schritt weiter. Das erste Kapitel giebt eine Schilderung der geistigen Strömungen, des allgemeinen Bildungsmilieus, in dem sich das künstlerische Schaffen vollziehen soll. Die unmittelbaren Bedingungen desselben, die speciell künstlerische Erziehung, sucht das folgende Kapitel darzulegen. Im dritten Kapitel wird das Verhältniß der Frauen zur Kunst behandelt. Der Sturz der mönchstheologischen Anschauungen, die sich unter der Einwirkung griechisch-römischer Litteratur und Kunst vollzog, schuf da ganz neue Grundlagen. Die Anerkennung der geistigen Ebenbürtigkeit der Frau bringt zu den Anforderungen der Genießenden ein neues Element ästhetischer Feinsinnigkeit, das der schaffende Künstler nicht unberücksichtigt lassen kann. Zugleich öffnet sich diesem das Auge, hier für die Anmuth und Lebhaftigkeit ihres Wesens, dort für die Pracht ihrer Erscheinung. Wiederholt ist Janitschek auf diese Seite der Renaissancebewegung zurückgekommen, in den Aufsätzen „Die Frauenbewegung im Renaissancezeitalter", „Die Frauen in der venezianischen Malerei", „Das weibliche Schönheitsideal der Renaissancezeit in Italien". Im Schlußkapitel über das Mäcenatenthum des Staates und der Privaten wird die materielle Förderung, die der Kunst zu Theil wurde, nachgewiesen. 1879 erschien das Büchlein. Es war aber nur eine erweiterte, mit reichen Quellennachweisen versehene Fassung von vier im Wintersemester 1877—78 am österreichischen Museum in Wien gehaltenen Vorträgen. An dieses junge Institut, das zwar dem Kunsthandwerk gewidmet war, durch Eitelbergers Persönlichkeit aber eine lebendigere Anziehungskraft auf den kunsthistorischen Nachwuchs ausübte, als irgend eine der anderen um so

viel reicheren Wiener Sammlungen, war Janitschek im Jahre 1877 als Kustos berufen worden. Hier sollte seine historische und theoretische Ausbildung durch Einblicke in die Kunstpraxis vervollständigt werden. Aber es lag nicht in seinem noch im Sinne seines Gönners, daß er sich als Beamter eines kunstgewerblichen Museums festankere. Lebhaft drängte es ihn nach der akademischen Laufbahn, und Eitelberger hat durch seinen Rath und seinen Einfluß nicht wenig zu dem raschen Fortschreiten auf derselben beigetragen. 1878 habilitirte sich Janitschek in Wien und schon im October des folgenden Jahres erhielt er einen Ruf als außerordentlicher Professor an die Universität Prag. Es war die Zeit, da sich der Nationalitätenhader auch der Hochschule bemächtigt hatte und dann bald zur Scheidung derselben in eine tschechische und deutsche Anstalt führte. Sein Vorgänger Woltmann hatte durch sein streitbares, rücksichtsloses Naturell nur zur Verschärfung der Gegensätze beigetragen und Janitschek's Stellung wurde dadurch nicht erleichtert, daß er als Träger eines tschechischen Namens leidenschaftlicher Parteigänger des Deutschthums war. So folgte er denn mit Freuden, trotzdem er mittlerweile Ordinarius geworden, dem Ruf an die Straßburger Universität auf den durch Woltmanns Tod erledigten Lehrstuhl, als zweiter Nachfolger Anton Springers.

Das Hinscheiden seines Freundes hatte ihm aber auch eine erhöhte Arbeitslast eingebracht. Die Redaktion des Repertoriums, die er gemeinsam mit ihm übernommen, ruhte nun allein auf seinen Schultern. Außerdem vollendete er auf Woltmann's Wunsch in dessen Geschichte der Malerei das Kapitel über die venezianischen Quattrocentisten und schrieb das Kapitel über die Schulen von Bologna und Ferrara.

So ist es nicht zu verwundern, daß in diesen ersten Jahren eines ungewohnten Lehrberufs Janitschek's Forscherthätigkeit einigermaßen nachläßt. Er zehrt im wesentlichen noch von den Ergebnissen seiner italienischen Studienzeit. Im

Jahre 1879 beschließt er seine Beiträge zu Dohme's Sammelwerk, für das er die Biographien Andrea's del Sarto, der Bellini, von Tintoretto, Paolo Veronese und den bologneser Eklektikern gearbeitet hatte. Außerdem publiziert er im Repertorium „Einige Randglossen des Agostino Carracci", „Ein Hofpoet Leo X. über Künstler und Kunst", „Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landuccio", „Das Kapitolinische Theater vom Jahre 1513". Am Schluß dieser Reihe stehen die schon oben erwähnten Albertistudien.

Unterdessen war eine Aufgabe an Janitschek herangetreten, zu deren Lösung er den vollen Einsatz seiner Kräfte benöthigte und die ihn zugleich in ein Forschungsgebiet zwang, das ihm bisher völlig fremd gewesen und zu einer Forschungsweise, für die er nur unvollkommen vorbereitet war. Der nationale Zug, der die deutsche Kunstgeschichtsschreibung ergriffen hatte, die auf die Hebung der heimatlichen Schätze gerichtete Tendenz ließ sich nicht verkennen. Aber es war ein Verlegereinfall, an den Beginn dieser Bewegung ein Werk zu setzen, das nur als Abschluß und Erfüllung derselben motivirt gewesen wäre. Eine Geschichte der deutschen Kunst fand einen überaus ungleichmäßig vorbereiteten Boden. Neben Stellen, die schon reiche Ernte getragen hatten, lagen andere, die noch von keiner Pflugschar gestreift waren. Ursprünglich war denn wohl auch eine populäre Darstellung geplant, die nicht mehr zu thun gehabt hätte, als die Resultate der bisherigen Forschung dem großen Publikum mundgerecht zu machen. Man wandte sich aber an Gelehrte, die gewohnt waren, im eigenen Rüstzeug aufzutreten und nöthigte sie doch, in der Frist von wenigen Jahren zu leisten, was wohl die Aufgabe eines Lebens ausmachen konnte. Janitschek übernahm es, die Geschichte der deutschen Malerei zu schreiben. Im Jahre 1883 begann er mit der Arbeit, und im Jahre 1890 lag das Werk, das mehr als 600 Seiten umfaßt, vollendet vor. Inhaltlich wie formal ist es eine Leistung,

der Bewunderung werth, wenn man bedenkt, welch ungeheurer Stoff zu verarbeiten war und welche Schwierigkeiten einer gleichmäßig fließenden Darstellung durch die Nothwendigkeit erstanden, historische Erzählung mit Bilderbeschreibung und stilkritischer Auseinandersetzung zu verschmelzen. Die Geschichte der für das Mittelalter ausschlaggebenden Buchmalerei hat er vielfach auf neue Grundlagen gestellt und er wurde nicht müde, das gewaltige Bildermaterial der späteren Zeit immer wieder zu prüfen und sein Auge zur Erkenntnis der Künstlerindividualitäten heranzubilden. Nirgends ließ er durch die andrängende Stofffülle die Freiheit seiner Anschauung beirren oder die warme Empfindung für den ästhetischen Gehalt verkümmern. Die Mängel aber des Buches — und diejenigen kennen sie wohl am besten, die am bereitesten sind, seine Vorzüge zu würdigen — erscheinen zum nicht geringen Theil durch die Natur der Aufgabe bedingt.

Aus der intensiven Beschäftigung mit der mittelalterlichen Buchillustration erwuchsen die im Straßburger Festgruß an Anton Springer 1885 niedergelegten „Zwei Studien zur Geschichte der Karolingischen Malerei.“ Dasselbe Stoffgebiet behandelt Janitschek in seinem Beitrag zu der 1889 im Verein mit anderen Gelehrten herausgegebenen Trierer Adahandschrift. In musterhafter Weise legt er hier die Entwicklung der Karolingischen Buchmalerei dar und charakterisirt die verschiedenen Lokalschulen, die er als erster nachgewiesen hat. An ein größeres Publikum wendet er sich mit den Aufsätzen über „Albrecht Dürer“ und über „ein Bilderbuch aus dem deutschen Mittelalter“, der Manessehandschrift. 1890 gab er das beschreibende Verzeichnis der städtischen Sammlung von Gemälden alter Meister in Straßburg heraus. Der kleinen, in kurzer Zeit durch Bode's Bemühungen geschaffenen, seiner Obhut anvertrauten Galerie, brachte er lebhaftes Interesse entgegen.

Nach mehr als zehnjähriger Wirksamkeit in Straßburg, folgte Janitschek zu Ostern 1892 einem Rufe nach Leipzig, an

Anton Springer's Stelle. Wie er schon in dem Nachruf an den Dahingeschiedenen, dann in dem Anhang zu dessen Selbstbiographie mit begeisterten Worten seine Verdienste um die kunsthistorische Disziplin gepriesen, so nannte er sich in der Antrittsrede mit Stolz einen Schüler Springer's, ob er gleich nie dessen Hörsaal betreten. Mit dieser auch im Druck erschienenen Antrittsvorlesung, in der er das Verhältniß von Dante's Kunstlehre zu Giotto's Kunst behandelt, findet er wieder den Weg in das Lieblingsgebiet seiner jungen Forscherthätigkeit. Und nicht nur hierin kommt er auf seine ersten Lieben zurück: wie er einst mit dem Aufsatz über deutsche Kunst und Künstler in Rom debütirt, so gedachte er jetzt der neuesten deutschen Malerei seit 1850 sich zuzuwenden.

Es fehlte ein charakteristischer Zug in dem Bilde von Janitschek's litterarischer Wirksamkeit ohne den Hinweis auf seine zahlreichen, zumeist im Repertorium und dem litterarischen Centralblatt erschienenen Bücherbesprechungen. Mehr noch als bei der wissenschaftlichen Arbeit tritt hier das Menschliche des Schriftstellers, seine Cultur und sein Charakter zu Tage. Denn nicht nur die Vertrautheit mit dem Stoff wird gefordert, es gehört auch die Schmiegsamkeit und der gute Wille dazu, diesen Stoff aus dem Geist und den Intentionen einer fremden Individualität heraus zu betrachten. Beides besaß Janitschek: seine Kritik war eine sachliche und doch persönlich nachempfindende. Das Verdienst erkannte er ebenso freudig an, wie er Mängel und Irrthümer, sofern sie nicht aufdringlicher Unfähigkeit entsprangen, bestimmt aber ohne Schärfe zur Sprache brachte. Tadel wie Anerkennung floß bei ihm aus einem freien, großen Sinn, für den nichts Kleinliches und für den Tag nur Lebendes existirte.

So war Hubert Janitschek auch als Mensch. Ein starkes metaphysisches Bedürfniß setzte sich bei ihm in eine lebendige, die ganze Persönlichkeit durchdringende Bildung um. Nicht bloß seine wissenschaftliche Tüchtigkeit, auch dieses verfeinerte

Wesen, daß sich Jedem, der ihm nahe trat, warm und rückhaltlos mittheilte, war es, was seine zahlreichen Schüler an ihn fesselte. Er ging nicht nur dann in Feiertagskleidern, wenn er die Feder zur Hand nahm; sein Bestes gab er gerade im persönlichen Verkehr. Sein unscheinbarer schwächlicher Körper beherbergte eine Feuerseele. Kam ein Thema zur Sprache, das ihm am Herzen lag, so erfaßte ihn eine fast nervöse Leidenschaftlichkeit, leicht und eindringlich floß dann die Rede von seinen Lippen, die Augen leuchteten unter der breiten, von einem braunen Haarwald umrahmten Stirn. So erschien er in seinen besten Tagen, in seinen glücklichsten Stunden. Dazwischen dehnten sich lange Strecken der Abspannung und Ermattung, über die ihm nur mit eiserner Willenskraft fortgesetzte Arbeit hinüberbrachte. Immer mehr aber ward sein heiteres Naturell, der Zug zur Geselligkeit durch die Sorge um seinen stete Rücksicht heischenden Körper zurückgedrängt. In Leipzig beschränkte sich sein Verkehr beinahe nur auf den Umgang mit seinen Schülern. Als er von den Osterferien aus dem Süden heimkehrte, brachte er statt der gehofften Kräftigung eine ernste Erkältung mit, der seine Widerstandsfähigkeit nicht mehr gewachsen war. Am 21. Juni verschied er, treu gepflegt von seiner Gattin, die er schon im ersten Jahre seines Straßburger Aufenthaltes heimgeführt hatte.

Was Hubert Janitschek geschaffen, bleibt unvergessen. Zwar war es ihm nicht vergönnt, sein Höchstes zu leisten, er mußte scheiden ohne die Aufgabe seines Lebens erfüllt zu haben. Aber keinen Arbeitstag, der ihm gegeben, hat er ungenützt verstreichen lassen und wo er angriff, brachte er seiner Wissenschaft neue Förderung. Andere werden hier einsetzen und, was er unvollendet ließ, zu Ende führen, was aber nicht ersetzt wird, ist diese besondere Mischung von Begabung und Temperament, von Können und Empfinden, von Wissen und Bildung, seine Persönlichkeit. Ihrem Verlust gilt unsre Trauer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII. Band. 1894.)

Adolf Menzel.

Kein halbes Jahr ist vergangen seit der Menzelfeier, die den achtzigjährigen Meister von einem Jubel umrauscht zeigte, wie er kaum je einem lebenden Künstler zu Teil geworden ist. Von seinem Landesherrn bis herab zum jüngsten Akademieschüler hat sich Alles, was äußerlich oder innerlich mit Kunst zusammenhing, vereint zu Huldigungen der zartesten und und feinsinnigsten, wie der geräuschvollsten und aufdringlichsten Art. Auf ein Riesenpostament von Adressen, Ansprachen und Ehrungen wurde der kleine Mann gestellt, zur Bewunderung für Stadt und Land. Ausstellungen seiner Bilder, Studien und Zeichnungen, wie seiner gedruckten Blätter boten allen denjenigen, die selber sehen wollen, Einblick in das Werk eines arbeitssamen Lebens sondergleichen. Und für das Bedürfnis jener Vielen, die es vorziehen über Kunst zu lesen, sorgten zahllose Artikel in Tagesblättern und Zeitschriften, sowie Broschüren und Bücher, in denen das Wunder gedeutet wurde. Dennoch war der Fall Menzel kein eigentlich dankbares Thema für die jetzt mehr als je in Schwang stehende Kunstschreiberei, die für jedes Talentchen einen Panegyriker bereit hält. Hier gab es kein Genie mehr zu entdecken, noch weniger zu erfinden. Menzel gehört schon lange nicht mehr zu den Extremen, vor denen man sich zu bekreuzen oder die man als neue Offenbarung zu beräuchern hätte. Vor Allem hat seine Kunst so gar nichts Geheimnisvoll-Suggestives oder Poetisch-Dämmerhaftes, das einen empfindungsreichen Wortschwall auslöste oder Gelegenheit böte, sich mit von Nietzsche erborgten Wendungen übermenschlich zu geberden. Man wurde nüchtern bei der Erzählung dieses Lebens, dem jeder Hauch von Künstlerromantik fehlte, und sachlich bei der Schilderung dieser so überaus sachlichen Kunst. Im Grunde sagten alle, die über ihn schrieben, dasselbe, „nur mit ein bischen andern Worten“.

Zunächst wird sein geistiger Stammbaum aufgerichtet, der über Chodowiecki und Schlüter bis auf Holbein hinabreicht. Dann schildert man, wie der Künstler schon in frühester Jugend eigenwillig seine besonderen Wege ging, die an der Akademie vorüberführten, zu deren bester Zier er zählt, obwohl er ihr weder lernend — ein halbes Jahr Gipsklasse ausgenommen — noch lehrend je angehörte. An seinen Erstlingswerken, der Paraphrase eines Goethe'schen Gedichtes und den Darstellungen aus der brandenburgischen Geschichte, wird bewundernd hervorgehoben, daß schon der Zwanzigjährige der Coulissenreißerei der damaligen Malkunst gegenüber einen offenen Blick für die Realität des Lebens hatte. Es folgen die Jahrzehnte der Beschäftigung mit der Friedericianischen Zeit, die den Meister auf die Sonnenhöhe seines Ruhmes führt. Hier gewinnt die Erzählung einen warmen patriotischen Klang. Menzel's Werk ist es, daß die Sturm- und Drangzeit des preußischen Staates für uns lebendige Gestalt angenommen. Aus dem Studium in den Arsenalen verstreuter Uniformstücke, dem treuen Abzeichnen der Gamaschenknöpfe, Säbelkoppeln und Satteldecken, dem Kopieren alter Porträts ersteht das Bild des großen Königs, seiner Generäle und Tischgenossen. Wie er diese vergangene Welt geschaut, so lebt sie heute vor unsern Augen. Nun kommt der Moment, wo auch die Gegenwart zu historischer Größe anwächst, und Menzel wird ihr gewissenhafter Interpret. Hat er sich früher das Detail der Daseinsformen mühsam konstruieren müssen, so schwelgt er jetzt im Überfluß des unmittelbar Beobachteten.

Aus der Masse das moderne Leben illustrierender Werke hebt man mit tiefer Verbeugung vor dem das Aktuellste erfassenden Genius zwei Schöpfungen heraus: das „Krönungsbild", in dem der politische Aufschwung des neuen Reiches seinen ersten künstlerischen Niederschlag gefunden habe, und das „Walzwerk", das zeige, wie auch die Malerei, wenn schon nicht an der Lösung, so doch an der Demonstrierung

der sozialen Frage teilnehmen könne. Und zum Schluß wird die ungebrochene Arbeitskraft des Achtzigjährigen, der noch immer mit dem Stift in der Hand jede Erscheinung des Lebens registriert, als erhebendes Beispiel der jüngeren Generation hingestellt, da nur eiserner Fleiß und strengste Selbstzucht dem Genie die Flügel zu lösen vermöge.

Dies Alles wird jeder wieder und wieder gelesen haben. Ein Artikel, der nichts anderes zu sagen wüßte, käme in der That sehr post festum. Viel Neues wird man freilich in den folgenden Zeilen nicht finden, aber da der Festrausch nun doch vorüber ist, so mag wenigstens der Versuch einer Kritik gewagt werden. Nötig wäre das auch nicht, denn weit unfehlbarer und mit milderer Hand sondert die Zeit das Dauernde von dem Vergänglichen. Die Entschuldigung dafür liegt in dem äußeren Umstand, daß ein Heft, das vorwiegend der Berliner Kunst gewidmet sein soll, den Künstler nicht missen kann, der von Allen am meisten Berliner ist.

Giebt es eine Berliner Kunst, wie es in der Renaissance eine Nürnberger, Augsburger, Kölnische Malerei oder wie es zu unserer Zeit eine Münchener, eine Düsseldorfer Schule giebt? Maler der verschiedensten Herkunft, der verschiedensten Begabung, des verschiedensten Temperamentes haben in Berlin gearbeitet: ein ihnen gemeinsamer Zug dürfte schwerlich nachweisbar sein. Es fehlt die feste künstlerische Tradition, die von einer kraftvollen Persönlichkeit ihren Ausgang nimmt, wie es in der Plastik und der Architektur wohl der Fall war. Es fehlt ebenso die eigentümliche, leise, aber sicher wirkende Macht des Genius loci. Wie die Berliner Maler ihre Anregungen in München, am Rhein, in Paris holten, so suchten sie ihre Motive im Süden, in den Alpen, in Holland. Die Entdeckung der spröden Grunewaldreize und der mageren Bauplatz- und Plakatwandpoesie ist erst neuesten Datums. Berlin ist wohl kein fetter Boden für künstlerisches Wachstum. Die norddeutsche Sinnesart, die Angesichts der

weiten Haide mit ihrem Erikablau, der stillen Seen und der dünengesäumten Meeresufer melancholisch erklingt und seine Blüten humoristischer Dichtung treibt, wird im Großstadtgetriebe nüchtern, kalt, skeptisch, geistreich witzelnd. Es ist eine unkünstlerische Art, aber sie hat sich in Menzel ihren Künstler geschaffen. Darin liegt seine Stärke wie seine Schwäche. Er ist bodenwüchsig, das macht ihn stark; aber eine andere Begabung hätte auf diesem Boden nicht wachsen können. So erklärt sich, daß er ohne Vorgänger wie ohne Nachfolger dasteht; wie er bei Keinem lernte, so hat er auch Niemanden gelehrt, nichts Wesentliches wenigstens. Er ist eine Erscheinung für sich, die mit unerbittlicher Konsequenz ihre Bahn vollendet. Mit dem, was man Berliner Kunst nennt — das Schicksal der deutschen Kunst im Weichbild von Berlin — hat er keine eigentliche, keine dauernde Fühlung gehabt. Wie sie hinter ihm zurück war, als er begann, ist sie auch über ihn hinweggegangen. Trotzdem ist kein anderer so, wie er, der künstlerische Vertreter des Berlinertums. Was für dieses typisch ist, besitzt er im höchsten Maaße. Einen Fleiß und einen Arbeitstrieb, die beinah mit der Bedeutung des Selbstzwecks auftreten, eine Beobachtungsgabe, die mit der Schärfe wissenschaftlicher Methode das Einzelnste erfaßt, einen Geist, dem der platte Philisterwitz so wenig fremd ist wie das leichte Spiel mit tiefsinnigen Beziehungen, das sich fast wie Phantasie ausnimmt. Niemand wird läugnen, daß Menzel mit diesem Pfund gewuchert hat. Er hat das Höchste erreicht, das damit zu erreichen war. Es giebt Leute, denen dies auch das Höchste der Kunst ist.

Auch solche giebt es aber, die von der Kunst etwas Anderes verlangen, als was mit Fleiß, Geschicklichkeit und Witz zu schaffen ist. Diesen Ungenügsamen erscheint Menzel's Größe doch einigermaßen bedingt. Sie finden ihn größer in seinen Schilderungen aus der Zeit Friedrichs, als in den Abschriften des modernen Lebens, größer in seinen Studien

als in den ausgeführten Gemälden, ja, was besonders ketzerisch klingen mag, größer in der Darstellung der toten Natur als der lebenden Menschen.

Die Wiedererweckung einer fern abliegenden Vergangenheit ist wohl keinem zweiten Maler so geglückt, wie Menzel. Wie ein Gelehrter hat er sich in das historische Inventar des letzten Jahrhunderts hineingearbeitet und wie ein Künstler hat er es mit frisch pulsierendem Leben erfüllt. Mögen seine Helden der Friedericianischen Zeit nicht absolut wahr sein, wahrscheinlich sind sie im höchsten Grad. Ihr Gebahren ist einfach menschlich, ohne Pose, ihre Kleider sitzen ihnen wie Leuten, die sie Tag für Tag tragen, nicht nur abends im Theater oder bei der Sitzung im Atelier; in ihrer Erscheinung lebt die preußische Energie und im Ausdruck schimmert etwas von der Grazie des Rokoko und dem Esprit der Aufklärungszeit. Was Menzel für diese Zeit gethan, giebt sie ihm reichlich zurück. Sein Realismus wird durch die Größe der Aufgabe über sich hinausgehoben und durch die Ferne der Objekte gedämpft. Zwischen ihn und seinen Gegenstand legt sich eine künstlerische Luftperspektive, die fehlt, wenn er sein scharfes Auge auf die Menschen seiner nächsten Umgebung richtet. Auch die großen Bilder dieser Periode haben eine Feinheit des Tones, eine Einheit der Wirkung, die sein immer spitzer werdender Pinsel, sein immer witziger werdender Blick später nicht mehr aufkommen lassen.

Nur einmal noch hat er sich nahezu auf die Höhe dieser Leistungen gestellt: im Walzwerk. Die elementare Kraft, das mächtige Schaffen einfacher Menschen, der Ernst der harten Arbeit hält ihn hier fest im Bann. Inhalt und künstlerische Gestaltung gehen ohne Rest in einander auf. Der malerische Effekt, um dessentwillen er die Cyclopenwerkstatt geschildert, zerbröckelt ihm nicht in tausend geistreiche Einzelheiten, wie in so vielen seiner vielgerühmten Bilder. Wer hier einen reinen Genuß haben will, muß auf die Studien

und Zeichnungen zurückgreifen. Bewundernswert bleibt die Sicherheit von Hand und Auge, mit der er der Natur zu Leibe geht und die unbedeutendsten Dinge in ihrer charakteristischen Erscheinung festhält. Das Futteral von Moltkes Feldstecher oder seinen Kautschukmantel, Hände, die zugreifen, Köpfe voll gespanntesten Ausdruckes, Jungen, die Purzelbäume schlagen, jedes schildert er mit einer kaum wieder erreichten Virtuosität. Alle diese Details aneinander gereiht machen aber noch kein Kunstwerk. Man kann sich durch Menzel'sche Bilder von einem Ende zum andern mit dem größten Vergnügen durchlesen, all die scharfsichtige Beobachtung und technische Meisterschaft bewundern und wird doch am Ende mit Staunen erkennen, wie gering die Wahrheit der Gesamterscheinung ist. Als eine der Großthaten Menzel's wird immer gepriesen, daß er zu den Ersten gehört, die es erreicht, die Masse in Bewegung, das Untergehen des Individuums in dem tausendköpfigen Ungethüm der Menge, der unheimlichen und brutalen Macht der Gegenwart, zu schildern, was Zola im Germinal mit den viel spröderen litterarischen Mitteln so überwältigend dargestellt. Wie selten aber und wie annähernd ist ihm das gelungen. Wahr ist, daß er die Menge im Flusse erhält, keine conventionellen Gruppen bildet und die Leute nicht malerisch stellt, aber seiner Menge fehlt das Massenbewußtsein wie die malerische Geschlossenheit. Man hat das Gefühl, als sähe man mit dem Opernglas auf das Straßentreiben. Die Menge löst sich in Individuen auf, deren jedes sein eignes, kluges Gesicht macht, und die Einheit der Töne wird in harte und bunte Lokalfarben zersetzt.

Ein tiefgründiger Schilderer menschlicher Individualität ist Menzel trotzdem nicht. Zahllos sind die Bildnisköpfe, die er wiedergiebt, und doch tritt das eigentliche Bildnis in seinem Werke völlig zurück. Ist das Porträt wirklich der Prüfstein für höchstes Künstlertum, so versagt seine Kraft vor dieser letzten Stufe. Nichts ist lehrreicher als die Vor=

arbeiten zum Krönungsbild. Jeder der Dargestellten hat ihm gesessen. Aquarellstudien, die malerisch zum Besten gehören, was er geschaffen, geben die Züge jedes Einzelnen so, wie sie uns auf dem Gemälde begegnen, und auf demselben Blatt ist die gleiche Physiognomie noch einmal mit Bleistift im Profil festgehalten. Man kann sich der äußeren Form nicht gewissenhafter zu bemächtigen suchen. In die Tiefe des Charakters dringt aber sein Blick nicht. Das Physische, selbst in der momentansten Regung, ist überraschend getroffen, ihrem psychologischen Ausdruck nach sind die Bildnisse nur ärmlich geraten. Am empfindlichsten wird dieser Mangel bei Köpfen, deren geistiger Gehalt lebendig in unserem Bewußtsein steht, wie bei dem des Königs, Moltkes und Bismarcks. Man merkt, die Wahrheit ist nicht so groß, als es den Anschein hat, auch tritt der Darsteller nie hinter dem Dargestellten zurück. Die lebendigsten sind jene Typen, die hart an die Karrikatur streifen, wo sich der Künstler über sein Modell lustig zu machen scheint. Nichts freilich steht der wahren Porträtkunst ferner, als dies Spielen mit dem Gegenstand.

Immer ist der geistreiche Beobachter stärker, als der schauende Künstler. Wahre Orgien feiert er in den zahlreichen Adressen. Ein unerschöpflicher Reichtum witziger Einfälle und sinnreicher Beziehungen ist mit pedantischer Hand zu einem bunten Mosaik zusammengefügt; neben kleinen Geschmacklosigkeiten stehen Schönheiten ersten Ranges und wenn der, dem die Huldigung galt, sich nicht just auf eine malerische Wirkung steifte, so mochte er manche vergnügliche Stunde mit der Entzifferung dieser kapriziösen Künstlerhandschrift verbringen.

Eine Reihe von Schöpfungen ist noch zu nennen, bei denen die prickelnde Unruhe Menzel'scher Menschenschilderung einer zarten, feinen, fast poetischen Stimmung weicht. Gipsabgüsse nach Antiken, die sich während des Umbaues im

Heroensaal des alten Museums zusammengefunden haben, glänzende Stahlrüstungen, die vor einer gelben Wand friedlich nebeneinander stehen, ein Hühnerhof, auf den die Sonne niederbrennt, der Blick in den Palastgarten während der Mittagspause, das Innere katholischer Kirchen, aus deren dumpfer Dämmerung das bizarre Formenspiel überladener Barockaltäre aufleuchtet. Es sind stille, malerische Oasen, in denen der ruhelose Meister nur kurze Rast hält, deren Erinnerung aber die Müh der langen Tagesreisen verklärt.

Wenige Künstler giebt es, bei denen auch in der Technik der Unzulängliche so dicht neben dem Vollendeten stünde. Und das Maas der Beherrschung des Handwerklichen deckt sich mit der Höhe des künstlerischen Vermögens. Es wird Menzel's dauerndes Verdienst bleiben, den Holzschnitt wie den Steindruck in Deutschland zu neuem Leben geweckt zu haben. Wenn er Pinsel und Schabeisen auf der Platte einen Tanz aufführen läßt, so symbolisiert er darin mit Recht die Virtuosität, mit denen er das Werkzeug handhabt, um malerische Wirkung durch feines Tönen in schwarz und weiß zu erzielen. Unübertrefflich ist der scharfe Zug seiner Feder, wenn er die Sentenzen Friedrichs des Großen geistreich ausdeutet oder den grimmen Witz von Kleists zerbrochenem Krug illustriert. Wie kein zweiter versteht er, mit Bleistift und mit Tusche, bald kurz andeutend, bald bis zur Vollendung ausführend sich das Studienmaterial zu schaffen. Ein Kolorist aber ist Menzel nicht. Seine Ölbilder sind in der Farbe schwer, stumpf, ohne Leuchtkraft. Die mühsame Behandlung steht weit ab von der spielenden Leichtigkeit, mit der er den Stift führt. Freier hantiert er mit der Wasserfarbe und erreicht hier fast alle Wirkungen, die im Charakter des Materials begründet sind. Reines Aquarell hat er freilich kaum je angewandt. Das Weiche, Verfließende, Tonige dieser Technik liegt nicht in der Richtung seines Talentes. Seiner bestimmten, detaillierenden Art sagt besonders die Gouache

zu, deren harte, trockne, lebhafte aber nüchterne Farbe jeden, auch den glücklichen Zufall ausschließt. Unter allen Malmitteln ist die Gouache das wenigst Malerische; sie versagt eine harmonische Tönung, aber sie ist sehr geeignet, den Lokalfarben-Charakter rasch und bestimmt wiederzugeben. Es entspricht durchaus dem Gang von Menzel's Entwicklung, daß in den Werken seines Alters die Deckfarbenmalerei vorherrscht.

Mag man über Menzel's Kunst denken wie man will, sie ist durchaus persönlich, ohne jede Originalitätshascherei; hat er auch die Naturanschauung um keine neue Seite bereichert, so war ihm doch vergönnt, sich selbst ganz auszuleben. Er hat keine Schüler, ja kaum irgend einen Einfluß auf seine Kunstgenossen gehabt, aber wie er Niemandem etwas geliehen, ist er auch Niemandem etwas schuldig; er steht zeitlebens fest auf eigenen Füßen. Nur noch eine künstlerische Individualität von gleich selbständiger Prägung kennt die moderne Kunstgeschichte: Arnold Böcklin.

Beide sind durch ein langes Leben hin geblieben, was sie waren. An dem Idealisten Böcklin hat der Strom des Naturalismus vorübergetobt, ohne ihn zu erschüttern; der Realist Menzel blieb unberührt von der Romantik seiner Jugendzeit wie von dem Neuidealismus seines Alters. Nur in den schwächeren Naturen zittern alle Wandlungen der Kunstgeschichte nach.

Liegt die Ähnlichkeit der beiden Meister auf der Oberfläche der persönlichen Stellung, so greift das, worin sie sich unterscheiden, in die geheimnisvolle Tiefe der schöpferischen Thätigkeit. In Menzel wirkt das Verstandesmäßige des Norddeutschen, der Basler Meister besitzt im vollen Maaße die poetische Gestaltungskraft der süddeutschen Natur. Wenn Menzel von Böcklin ein Gelehrter genannt wird, so mag dieser dem andern wohl als ein Dichter erscheinen, er ist der verwöhnte Liebling jener Unsterblichen, der Goethe den

höchsten Preis giebt. Durch Brillengläser fixiert der Eine jedes Detail seiner Umgebung, die Hand ist allzeit bereit, mit wunderbarer Treue das Gesehene zu Papier zu bringen. Scheinbar müßig schlendert der andere durch die italienische Landschaft, aber sein Künstlerauge erfaßt das Organische der Erscheinung, das Gesetzmäßige in den Linien des Bodens, die Stimmungswerte von Farbe und Beleuchtung; was er geschaut, ist nur die feste Grundlage für das freie Spiel seiner Phantasie.

Das Interessanteste an Menzel's Bildern sind die Studien; die Wahrheit des Einzelnen ist größer, als die des Ganzen. Von Böcklin kennt man kaum Vorarbeiten, die Landschaften, die er aufbaut, wird man in der Wirklichkeit vergeblich suchen, die Fabelwesen, mit denen er sie bevölkert, hat Niemand gesehen, an den Verzeichnungen seiner Figuren liebt die Dilettantenkritik ihr Müthchen zu kühlen, aber was er malt, steht so fraglos und nothwendig da, wie die Natur selbst. Seine Bilder sind nie witzig, weder nach dem Inhalt noch in der Mache, aber jene göttliche Heiterkeit liegt über ihnen, die das Höchste ist, was uns die Kunst zu bringen vermag.

(Pan. Zweiter Jahrgang, 1896.)

Kunst und Publikum.

Rede zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages Seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899 in der öffentlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Künste gehalten.

Hochgeehrte Festgenossen!

Abermals sind Sie dem Rufe der Königlichen Akademie der Künste gefolgt, um gemeinsam mit ihr des Kaisers Geburtstag zu feiern. Es ist eine glückliche Fügung, daß diese Körperschaft, der die Pflege und Förderung der feinsten Kulturblüthe im Staate anvertraut ist, sich mit dem Staatsoberhaupt, dem sie ihre Huldigung darbringt, Eins weiß in der Erkenntniß der hohen Aufgabe. Mit Staunen haben wir es erlebt, wie eine jugendliche Kraft, die nach kriegerischen Thaten zu drängen schien, sich männlich zu beherrschen verstand, um auf dem Boden, der in schweren Kämpfen bestellt worden ist, eine friedliche Saat zur Reife zu bringen. Das Hinscheiden des letzten großen Zeugen einer großen Zeit hat es uns wieder nahe gebracht, daß jetzt Mächte einer anderen Ordnung die Führung übernommen haben. Immer deutlicher spiegelt sich diese Wandlung auch in der Entfaltung der bildenden Künste wieder.

Der heroische Inhalt jener Jahre des politischen Aufschwunges hat den künstlerischen Niederschlag nicht gehabt, den man vielfach erwartete und gelegentlich erzwingen wollte. Es zeigte sich, was übrigens den Geschichtskundigen nicht fremd war, daß sich der künstlerische Aufschwung nach seinen eigenen Gesetzen und in einer im Voraus kaum bestimmbaren Richtung vollzieht. Man kann die Kunst nicht machen, sie entsteht von selbst, wo die Bedingungen ihres Wachsthums gegeben sind. Weniger den Hintergrund bedeutender Ereig=

nisse braucht sie als die Unterlage materiellen Wohlstandes. Sie ist immer ein Luxus, wie der früheste, so auch der höchste. Der dreißigjährige Krieg mit seinem Reichthum an dramatischen Momenten und geistigem Zündstoff vernichtete die Kunst Deutschlands auf Jahrzehnte hinaus, während zur selben Zeit die Reichthümer, die auf ungezählten Schiffen den flandrischen und holländischen Häfen zugeführt wurden, die Malerschulen der Niederlande zu einer Blüthe sondergleichen erhoben.

Nicht ungünstig lagen in Deutschland die Dinge nach Schluß des letzten großen Krieges. Er hatte das Land nicht nur nicht verarmt, sondern der Regierung Geld, ungewohnt viel Geld in die Hand gegeben. Und man fühlte das Bedürfniß, die großen Ereignisse von der Malerei verherrlichen zu lassen. Wenn dennoch die Resultate häufig weder den hohen Absichten, noch den großen Mitteln entsprachen, so lag das an mancherlei Ursachen. Aufgaben wurden der Malerei gestellt, auf die sie nicht vorbereitet war. Das Schwerste verlangte man von ihr, die künstlerische Gestaltung eines unkünstlerischen Stoffes. Man wollte monumentale Wirkung und forderte gleichzeitig dokumentarische Genauigkeit. Man verlangte historische Gemälde und erhielt gemalte Historien. Der Künstler stand dem Großen, das er schildern sollte, zu nahe und schilderte das Kleine, das er übersehen konnte. Es fehlte der Abstand, dessen die künstlerische Phantasie bedarf, um einen historischen Stoff nicht nach seiner zufälligen Erscheinung, sondern in seinem inneren Wesen zu erfassen. Hundert Jahre mußten vergehen, bis die Fridericianische Zeit ihre künstlerische Wiedergeburt erlebte. Keiner der zeitgenössischen Maler wäre im Stande gewesen, das Bild des großen Königs und seiner Generale mit der zwingenden Wahrheit des innerlich Geschauten vor uns hinzustellen, wie es dem Meister des 19. Jahrhunderts glückte. Und noch etwas trug Schuld an dem Mißlingen, vielleicht das Ent-

scheidendste, man verlangte die monumentale Gebärde des Historienbildes in einem Moment von der Malerei, da ihr ganzes Sehnen nach einer völlig anderen Richtung drängte. Gewiß ist, daß ein frischer, entwickelungsstarker Zug in den künstlerischen Betrieb erst mit dem allgemeinen wirthschaftlichen Aufblühen Deutschlands kam, und daß nun die Maler in der Wahl ihres Stoffes weit abwichen von dem, worin man geneigt war, den für die neue deutsche Kunst gegebenen Inhalt zu sehen. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich auf dem Gebiete der dramatischen Poesie.

Der wirthschaftliche Aufschwung in diesem Zusammenhang bedeutet nichts Anderes als die Schaffung eines großen Publikums. Darüber kann kein Zweifel sein, daß die Maler heute ein größeres Publikum haben als zu irgend einer anderen Zeit. Ein beredtes Zeugniß bietet unser beängstigend anschwellendes Ausstellungswesen. An die großen, zum Theil internationalen Schaustellungen in den künstlerischen Hauptzentren reihen sich, mit bestem Gelingen, ähnliche, aber gewähltere Veranstaltungen in kleineren Städten. Staatliche Institute, wie die Nationalgalerie und die Akademie, hatten mit der Vorführung der Werke einzelner Meister überraschende Erfolge. Zahlreiche Privatunternehmungen überbieten sich in dem Bestreben, in buntem Wechsel den Schaulustigen immer neues Material hinzustellen, und da sie geschäftliche Zwecke verfolgen, so müssen sie wohl einem Bedürfniß entsprechen.

An Interesse für die künstlerische Thätigkeit fehlt es also nicht, es fragt sich nur, welcher Art dieses Interesse ist, und ob es sich der Kunst förderlich erweist. Dieser Frage näher zu treten, verlohnt sich wohl, denn sie führt unmittelbar hin zum Wesen der künstlerischen Produktion, und, wenn es auch keine neuen Wahrheiten sind, die hier ausgesprochen werden sollen, so ist es manchmal ebenso wichtig, alten Wahrheiten aufs Neue ins Auge zu schauen.

Das Eigenthümliche dieses modernen Publikums ist seine

Zahl, seine ungleichartige Zusammensetzung und seine Unkultur in künstlerischen Dingen. In dieser Ausdehnung eine ganz moderne Erscheinung, hängt es in seinen Ursprüngen mit dem Heraufkommen des Bürgerstandes in Folge der französischen Revolution zusammen.

An Stelle der aristokratischen Gesellschaft, zu deren traditioneller Bildung ein bestimmtes Verhältniß zu den Künsten gehörte, trat nun eine aus den heterogensten Elementen zusammengewürfelte Menge, die sich überdies in ihren Bestandtheilen stets erneute und zudem meist keine Zeit, vielfach kein Geld und vor Allem noch keinen Sinn für die Bedürfnisse einer verfeinerten Lebensführung hatte. Die einzige und sehr wichtige Ausnahme machte England, wo keinerlei gesellschaftliche Umwälzung die Tradition zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zerrissen hatte. Weder die Kontinuität der künstlerischen Entwickelung noch die des kunstfordernden Publikums ward dort unterbrochen. So kam es, daß auf dem Gebiet der Malerei wiederholt, besonders aber in den ersten Dezennien dieses Jahrhunderts, starke Anregungen von England ausgehen konnten. Noch mehr machte sich das Uebergewicht da geltend, wo zwar nicht das letzte und höchste Kunstempfinden, aber das Kunstbedürfniß des täglichen Lebens seine Rechnung findet, im Kunsthandwerk. Was allen unseren Kunstgewerbemuseen mit ihren den Jahrhunderten entlehnten Vorbildersammlungen und ihrem systematischen Unterricht zu schaffen nicht gelang — ein lebendiger Stil — der erwuchs in England ganz organisch auf dem Boden eines Publikums, das nie aufgehört hatte, seine Existenz nach den Anforderungen eines gebildeten Geschmackes auszugestalten. Eben jetzt ist dieser englische Stil, durch das Auftreten neuer schöpferischer Kräfte vielfach abgewandelt und verfeinert, im Begriff, sich die Welt zu erobern. Auch das beweist, wie sehr sich die Aufnahmefähigkeit des europäischen kontinentalen Publikums für Kunst gesteigert hat.

Gerade diese Ausdehnung des modernen Publikums hat aber für den Künstler schwere Nachtheile. Eine intimere Fühlung zwischen beiden ist fast gänzlich ausgeschlossen. In den meisten Fällen weiß der Künstler nicht, für wen er schafft, ob er überhaupt für Jemanden schafft. Man glaube nicht, daß das belanglos sei. Die Kunst ist eine soziale Erscheinung. Die Konzeption des künstlerischen Gedankens ist die unabhängige That des Schaffenden, das Kunstwerk selbst ist die Mittheilung dieses Gedankens an Andere. Nun wendet es sich an diejenigen, die im Stande sind, es aufzunehmen, um in ihnen die Empfindungen und Eindrücke zu wecken, denen es selbst seine Entstehung verdankt. Diese gleichgestimmten Seelen nicht, oder doch nicht sofort zu finden, hat auch auf die selbständigsten Naturen lähmend gewirkt. Je höher ein Künstler steht, um so spärlicher wird sein Publikum sein, aber auch das Durchschnittstalent kann jetzt mit Sicherheit auf ein solches nicht rechnen.

Eine große unbekannte Menge steht dem Künstler gegenüber mit den verschiedenartigsten, meist sehr wenig verfeinerten Kunstbedürfnissen. Auf den Ausstellungen kann er sie durch die Säle ziehen sehen, stumpf und gelangweilt, mit müden Blicken über die endlosen Bilderreihen schweifend, da nur verweilend, wo ein besonderes Geschehniß die Neugier reizt oder eine süßlich glatte Malerei für künstlerische Vollendung bestaunt wird.

Und doch sind diese Ausstellungen eben der Platz, wo der Künstler mit seinem Publikum Fühlung suchen will. Einen Markt hat man die Ausstellungen genannt, und das wäre nicht das Schlimmste, was sie sein könnten. Der Ausdruck ist insofern euphemistisch, als der Abschluß der Geschäfte in keinem Verhältniß steht, weder zu der Zahl der Besucher noch zu der der Werke. Nichts illustriert den Mangel an Fühlung zwischen Publikum und Künstlern besser, als dieses Mißverhältniß zwischen Angebot und Nachfrage. Denn

um verkauft zu werden, wurde doch der weitaus größte Theil der Bilder gemalt. Schlimme Schäden der modernen Produktion finden hierin ihre Erklärung. Die Nothwendigkeit, den Beschauer anzulocken, verführt zu einer reklamehaften Wahl der Stoffe, der Wunsch, ihn festzuhalten und kauflustig zu stimmen dazu, in der Durchführung dem Allerweltsgeschmack, der eben keiner ist, zu schmeicheln. Es gehört ein starkes künstlerisches Gewissen dazu, bei diesem Wettlauf um die Gunst des Unbekannten nicht mitzuthun.

Keine Kunstblüthe der christlichen Welt hat gleich ungünstige Bedingungen aufzuweisen. In der großen Zeit der italienischen Renaissance, wie in den Niederlanden im 15. Jahrhundert und im 17. Jahrhundert in Spanien, waren es im Wesentlichen nur zweierlei Arten von Werken, deren Anfertigung verlangt und immer wieder verlangt wurde, das Andachtsbild und das Porträt. Auftraggeber waren der Klerus und die geringe Zahl der durch Macht und Reichthum ausgezeichneten Familien, die Fürsten an der Spitze. Die große Menge trat mit der Kunst nur insoweit in Berührung, als sie ihr durch die Kirche in Form von Erzählungen der biblischen Geschichte und Darstellungen der Heiligenlegende übermittelt wurde. Unmittelbarer an die breite Masse des Volkes wandten sich nur die Meister der Griffelkunst. Dürer hatte durch seine Kupferstiche und Holzschnitte wohl ein größeres Publikum, als irgend ein gleichzeitiger Künstler. Freilich darf man nicht glauben, daß seine Blätter ihres künstlerischen Gehaltes wegen, wie etwa von einem modernen Sammler, gekauft worden wären. Was sie erzählten, war es, um dessentwillen sie gesucht wurden. Nicht ästhetisches Ergötzen, sondern religiöse Erbauung verlangte man von ihnen. Aber auch die französischen Maler des vergangenen Jahrhunderts wandten sich mit ihren galanten Darstellungen an den engen Kreis derjenigen Gesellschaft, deren heiteren und oberflächlichen Lebensgenuß sie durch die raffinirten Mittel ihrer

Kunst verklärten. Immer war es ein knapp umschriebenes Stoffgebiet, das die Konzentration auf die künstlerische Ausdrucksform erleichterte und ein zwar kleines, aber konstantes Publikum, das durch die traditionelle Gewöhnung befähigt wurde, den künstlerischen Intentionen zu folgen.

Abweichende Verhältnisse weist nur die Glanzperiode der holländischen Malerei auf. Die beiden Hauptkonsumenten für Kunst, Aristokratie und Klerus, wurden durch die Republik und den Protestantismus weggefegt. An ihrer Stelle schuf der allgemein und rasch steigende Wohlstand ein ausgedehntes, aber noch wenig kultivirtes Publikum, dessen Luxusbedürfniß ein überraschendes Anschwellen der künstlerischen Produktion hervorrief. Es ist interessant zu sehen, welcher Art diese Produktion ist. Einen breiten Raum nimmt das Porträt ein, als sichtbarer Ausdruck der in weitestem Umfange zur Geltung gekommenen Persönlichkeit. Das Andachtsbild, für das in den durch die Bilderstürme gesäuberten Kirchen keine Stätte mehr ist, verschwindet fast gänzlich. Es verdient beachtet zu werden, daß an dessen Stelle nun nicht etwa Schilderungen aus dem achtzigjährigen Unabhängigkeitskampfe traten. Dieser bot nichts, was die frei wählende künstlerische Phantasie angeregt hätte. Das einzige Bild großen Stils, das diesen Kämpfen seinen Inhalt entlehnt, ist die Uebergabe von Breda, die Philipp IV. bei seinem Hofmaler bestellte. Dagegen tritt nun die Schilderung des Volkslebens und vor Allem der Landschaft in einer bisher nie dagewesenen Weise in den Vordergrund.

Die Aehnlichkeit mit den Erscheinungen des modernen Kunstschaffens ist in die Augen springend. Auch hier wurde der religiöse Inhalt der früheren Malerei durch kein Stoffgebiet von gleich allgemeinem Interesse und unmittelbarer Verständlichkeit ersetzt. Die herrschende Stellung der Landschaftsmalerei ist, allerdings nur zum Theil, mit in diesem Mangel begründet. Sie am ehesten kommt einem allgemeinen

Bedürfniß des Publikums entgegen, und leichter enthält sie sich der auf anderen Darstellungsgebieten vielfach so gewaltsam hervortretenden Versuchung, Aufmerksamkeit zu erzwingen. Ja, sie ist von einer in künstlerischem Sinne erzieherischen Bedeutung, die nicht unterschätzt werden darf. Während das Figurenbild durch die erzählte Geschichte den Beschauer von dem Wesentlichen auf das Nebensächliche abzieht, gelingt es der Landschaftsmalerei eher, das Interesse auf die malerische Ausdrucksform zu konzentriren. —

Die großen Bilderausstellungen zeigen, daß Angebot und Nachfrage nicht annähernd im Gleichgewicht stehen. Den Grund dafür ausschließlich in einer künstlerischen Ueberproduktion zu sehen, dürfte kaum ohne Weiteres angehen; man müßte denn nachweisen, daß nur die besten Bilder gekauft werden und die minderwerthigen keine Abnehmer finden. So optimistisch wird kein nüchterner Beobachter urtheilen, ja, er möchte eher geneigt sein, das Gegentheil zu konstatiren. Die Ursache ist vielmehr beim Publikum zu suchen. Es fehlt ihm im Allgemeinen nicht sowohl an der Kaufkraft, als an dem lebendigen Bedürfniß, mit Kunst in nähere und dauernde Berührung zu kommen. Aber auch wo dieses vorhanden ist und sich nicht etwa mit Surrogaten begnügt, wird es nur in den seltensten Fällen durch einen kultivirten Geschmack unterstützt. Daß ein solcher der großen Menge je in höherem Maße zu Theil ward als heute, darf füglich bezweifelt werden. Ebenso sicher ist, daß jene feiner organisirten Naturen, die im Stande sind, ein Kunstwerk lebendig nachzuempfinden, es wie in einem neuen Schöpfungsakt sich zu eigen zu machen, zu allen Zeiten eine kleine Minderheit bildeten. Zwischen diesen beiden Extremen liegt nun jenes Publikum, auf das sich unsere Kunst im Wesentlichen angewiesen sieht. Es umfaßt die Bildung und den Reichthum. Von ihm werden die Modewerthe geprägt. Es entscheidet über das, was als gut und schlecht gilt. Es setzt die Künstler in Nahrung oder läßt sie darben.

Dieses Publikum ist heute breiter als zu irgend einer Epoche hoher Kunstentfaltung, aber zugleich fehlen ihm mehr als je diejenigen angeborenen und erworbenen Eigenschaften, die man unter den Begriff der künstlerischen Kultur zusammenfassen kann.

Dabei ist es merkwürdig, daß sich dieses Publikum seines Mangels kaum bewußt wird. Aufrichtige Naturen geben wohl gelegentlich vor neueren Erscheinungen zu, daß ihnen hier das Verständniß fehle, womit sie aber eigentlich meinen, daß dies unreife Versuche oder Extravaganzen seien, mit denen sich ernstlich zu beschäftigen, kaum lohne. Und sie sind um so überzeugter, der allgemein als solcher anerkannten Kunst gegenüber wohl ihren Mann zu stellen. Sie würden den für sehr naiv halten, der, weil er überhaupt hört, glaubte, ein musikalisches Gehör zu besitzen, und bedenken nicht, daß für das Auge der gleiche Qualitätsunterschied besteht. Der Unfähigkeit, Tonintervalle zu erfassen, den Rhythmus zu empfinden, harmonischen oder melodischen Kombinationen zu folgen, entspricht hier der Mangel, den Linienreiz oder das innere Leben der Form nachzufühlen, die unendliche Mannigfaltigkeit des Spiels von Licht und Luft, die Harmonie starker Farben oder die feineren Wirkungen toniger Stimmungen zu erkennen. Unmusikalisch nennt man Jene, denen die Grundlage zur Aufnahme tonkünstlerischer Werke abgeht; auf dem Gebiete der bildenden Künste fehlt, worauf als auf ein charakteristisches Zeichen mit Recht schon hingewiesen wurde, eine entsprechende Benennung. Der Grund, weshalb dieser Zustand nicht ebenso voll und klar ins Bewußtsein trat, ist leicht zu errathen. Er liegt darin, daß die Wirkung eines Gemäldes, einer Skulptur sich nicht im künstlerischen Ausdruck erschöpft. Sie haben einen Inhalt, der mehr oder weniger im Stande ist, ein selbständiges, von der Darstellungsform unabhängiges Interesse zu erwecken. Man kann sagen, daß alle Diejenigen, und ihrer sind nicht Wenige,

deren Blick nicht über den Gegenstand des Kunstwerkes hinausgeht, künstlerisch blind sind.

Es ist klar, daß es zahlreiche Abstufungen giebt, die von der absoluten Kunstblindheit über mehr oder weniger günstige Anlagen, die durch Gewöhnung und Schulung ausgebildet werden können, bis zur sensitivsten Empfänglichkeit emporführen. Wer Gelegenheit hat, das Verhalten von mancherlei Publikum vor den gleichen Bildern zu beobachten, wird bemerkt haben, wie überraschend leicht zuweilen selbst ungeübten Augen das Nachfühlen malerischer Feinheiten ist, wie mühsam Andere durch wiederholtes Betrachten herangezogen werden müssen, und wie wiederum Welche — die Meisten — Werken gegenüber, die ihnen inhaltlich nicht entgegenkommen, völlig versagen. Wie es ein Irrthum wäre, wenn der mit musikalischem Gehör Begabte sich eben deswegen für befähigt hielte, ein Tonwerk ganz zu erfassen oder gar zu beurtheilen, so ist auch die Anlage zu künstlerischem Sehen erst die Voraussetzung für das völlige Nachempfinden des malerischen oder plastischen Kunstwerkes. Hier ist der Punkt, wo die künstlerische Erziehung einzusetzen hat. Ihre Nothwendigkeit wird allgemein anerkannt, über ihre Wege herrscht nicht dieselbe Einigkeit. Am bedenklichsten erscheint wohl die vielfach als Allheilmittel angepriesene Heranbildung des Dilettantismus. Die Gefahr liegt nahe, daß sich das dilettantische Können überschätzt und den prinzipiellen Unterschied zwischen seinem eigenen Gebahren und dem künstlerischen Schaffen übersieht. Daher beim Dilettanten so häufig die übertriebene Hochachtung vor dem, was sich durch bloße Schulung erreichen läßt, der gemeinen Richtigkeit und äußerlichen Vollendung, und das Verkennen der eigentlich produktiven Kräfte.

Der sicherste Weg, zum Verständniß der Kunst zu gelangen, wird immer der sein, daß sich das Publikum durch wiederholtes vorurtheilsloses Anschauen des Besten selbst er-

zieht. Das scheint einfacher, als es in Wirklichkeit ist. An der Gelegenheit zum Schauen fehlt es wenigstens in den größeren Städten nicht. Schwieriger schon ist es, sich über das Beste zu einigen, indeß bieten doch die öffentlichen Sammlungen ein meist gesichtetes Material. Auch die Ausstellungen könnten fördernder wirken, als es gemeiniglich der Fall, durch Beschränkung auf die ehrliche künstlerische Arbeit und Ausschließung aller der Werke, die zum Geschmack des großen Publikums niedersteigen, statt ihn zu heben. Am schlimmsten steht es um die Vorurtheilslosigkeit, denkt man all der mißverstandenen Schlagworte und populär gewordenen Axiome der Studirstubenästhetik, mit denen dem Publikum der Zugang zum Kunstwerk erschwert ist. Welch' irreführende Bedeutung wird nicht den stolzen Forderungen der Schönheit, des Idealismus, der Nationalität untergelegt.

Dieser letztere Ausdruck heißt, von seinem schutzzöllnerischen Beigeschmack abgesehen, und geprüft auf seine wahre Bedeutung, daß der Schaffende aus sich selbst schöpfen soll. Jeder ursprüngliche Künstler ist national, insofern er das Volksthum, dem er entspringt, ungetrübt von fremden Zusätzen zum Ausdruck bringt. Die künstlerische Unselbständigkeit aber erscheint nicht besser, wenn sie sich auf einen Landsmann, als wenn sie sich auf einen Ausländer stützt. Nicht heißen kann dieser Ausdruck, daß man sich mit chinesischer Selbstgefälligkeit von allen außerhalb der eigenen Grenzpfähle sich ergebenden künstlerischen Fortschritten, betreffen sie nun die Technik oder die Darstellungsart oder die Formanschauung, abschließen soll. Es war gewiß nicht unnational von den Italienern der Renaissance, daß sie die flandrische Oelmalerei übernahmen, oder von den nordischen Künstlern, daß sie sich die in Italien erfolgte Ausbildung der malerischen Perspektive nutzbar machten, oder von den europäischen Malern, als sie sich von dem capriciösen Linienzauber und dem koloristischen Geschmack japanischer Meister

anregen ließen. Nicht kann dieser Ausdruck heißen, daß man gegenständlich nun ausschließlich das Nationale zu wählen, daß ein deutscher Landschafter zum Beispiel nur seine Heimath zu schildern habe. Es gab sehr deutsche Maler, die fast nur die italienische Landschaft oder die holländische oder den Orient darstellten. Und nicht endlich soll er heißen, daß die Wahl patriotischer Stoffe für das Wesen einer nationalen Kunst entscheidend sei. So wünschenswerth die Behandlung solcher Stoffe auch sein mag, in künstlerischer Beziehung ist sie ohne Belang. Schon vor fast hundert Jahren sagte Goethe: Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden gefördert werden.

Ganz ebenso, wie um die Forderung der Nationalität, steht es um die des Idealismus. Sie trifft das Wesen der Kunst so sehr, daß ohne ihre Erfüllung eine künstlerische That gar nicht denkbar ist. Jedes Werk, das als solche angesehen werden soll, giebt die Idealität dessen, was dargestellt wird. Der unscheinbarste Gegenstand, den eine schöpferische Natur erfaßt, wird durch die Berührung mit ihrem Geist idealisirt, während der erhabenste Vorwurf, an dem sich die künstlerische Unzulänglichkeit abmüht, zur Banalität herabsinkt. Auch hier ist nicht der Gegenstand, sondern die Gestaltungskraft das Entscheidende. Und es kommt nicht darauf an, ob sie sich hierbei mehr naturalistischer oder mehr stilisirter Ausdrucksformen bedient, als daß sie das Wesentliche der Erscheinung zur vollen Geltung bringt.

Und noch das zuerst genannte Schlagwort der Schönheit, welch mißverstandenem Anspruch soll dieses zur Deckung dienen? Ist nicht gerade die Schönheit das letzte Ziel, dem die bildenden Künste zustreben? Ob die Frage zu bejahen oder zu verneinen ist, hängt von dem Sinne ab, den man in

das Wort Schönheit legt. In der That wird mit keinem Wort der ästhetischen Terminologie solcher Mißbrauch getrieben, wie gerade mit diesem, und nichts Anderes hat das Verständniß künstlerischer Erscheinungen so erschwert, wie dieses so harmlos klingende Postulat der Schönheit. Während die beiden anderen Forderungen mehr theoretischer Natur sind, scheint sich in dieser das künstlerische Bedürfniß des Publikums unmittelbar auszusprechen. In der großen Mehrzahl der Fälle hat diese geforderte Schönheit indeß mit Kunst nicht das Geringste zu thun. Das kann nicht oft genug wiederholt werden. Was gemeiniglich verlangt wird, sind im Figurenbild schöne Gesichter, weibliche vor Allem, in der Landschaftsmalerei schöne Gegenden, kurz das, was auch dem Laiengeschmack im Alltagsleben als schön erscheint. Die Vielen, die keine andere Schönheit kennen, sind für die künstlerische Schönheit blind. Sie mögen sich freilich im Rechte glauben, wenn sie die Masse von Bildern sehen, die auf diese Schwäche spekuliren. Es ist immer ein Zeichen großen Ernstes und großer Ehrlichkeit, wenn diese Art von Naturschönheit aus der Kunst verschwindet. Denn man glaube nicht, daß sie als angenehme Zugabe noch immer von Werth sein könne. Jede Zugabe, die der Kunst fremde Associationen anregt, wirkt nicht als Steigerung des künstlerischen Ausdruckes, sondern als Abschwächung. Die meisten Porträts, die der Schönheit der Dargestellten ihre Popularität verdanken, sind künstlerisch minderwerthig, und die vollendetsten Bildnisse aller Zeiten geben Persönlichkeiten wieder, denen wir im Leben kaum viel Reiz abgewinnen möchten. Vielleicht das schönste Bild von Velasquez, und eines der schönsten überhaupt, schildert die Gruppe einer kränklichen, in groteskes Kostüm gezwängten Infantin mit einer großköpfigen mißgestalteten Zwergin und einem dünnbeinigen Zwerglein, und Jedermann weiß, daß Rembrandt's schönste Porträts ihre Schönheit nicht den Zügen seiner Modelle entlehn-

ten. Kein Zweifel also, die malerische Schönheit besteht in etwas Anderem als in der Darstellung schöner Objekte. Worin aber besteht sie?

Wir wissen, daß die Schönheit keine Eigenschaft der Dinge ist, wie etwa die Härte oder die Schwere. Sie lebt kein Leben für sich, sie wird erst lebendig durch das Auge, das sie empfindet. Das Wohlgefallen, das ein Gegenstand bei dem Beschauer erweckt, ist das, was wir die Schönheit des Gegenstandes nennen. Daher die Unmöglichkeit, sie mit Worten zu umschreiben, sie ist unendlich mannigfaltig, sie wechselt nach den Ländern und den Jahrhunderten, sie tritt am selben Ort zur selben Zeit, je nach dem Grad der Geschmacksbildung, in den verschiedensten Formen auf. Sie wechselt auch nach den verschiedenen Künsten. Das, was in der Plastik gefällt, ist etwas Anderes, als was in der Malerei gefällt. Dort handelt es sich im Wesentlichen um die Schönheit der formalen Erscheinung, hier um die der farbigen. Die Darstellungsmittel, über die eine Kunstart verfügt, bestimmen den Charakter ihrer spezifischen Schönheit. Das letzte Ziel der malerischen Gestaltung wird immer in der Wiedergabe des unendlichen Reichthums der Lichterscheinungen liegen. Alle Probleme der Raumbildung, des Kolorismus, des Helldunkels, der Pleinairs beruhen auf dem Versuche, ihrer Mannigfaltigkeit Herr zu werden. Durch deren Bewältigung werden ebenso viele Arten der malerischen Schönheit geschaffen. Gerade sie sind es, denen die große Menge verständnißlos gegenübersteht. Aber auch dem gebildeteren Theil des Publikums fällt es schwer, sich von den freilich unbewußt festgehaltenen Lehren der Winckelmann'schen Aesthetik los zu machen, nach der alle Schönheit in der Schönheit des Umrisses liegt. In ihr erschöpft sich für den Laien der Begriff der Zeichnung, die er nun in Gegensatz zur malerischen Behandlungsweise bringt. Und er mag sich hierbei auf den sogenannten klassischen Stil der italienischen Re=

naissance berufen, in der unter dem Einfluß der antiken Plastik das formale Prinzip in den Vordergrund trat. Aber er sollte nicht übersehen, daß von der florentinisch-römischen Cinquecentokunst aus kein malerischer Fortschritt mehr möglich war, ebensowenig wie in Deutschland von der Kunst Cornelius' aus.

Ist es zu verwundern, wenn dieses selbe Publikum den raffinirten Farben- und Lichtproblemen, die mit der Entwickelung der modernen Malerei an die Oberfläche traten, hülf- und rathlos gegenübersteht?

Dieses Verhältniß ist sehr lehrreich und verdient wohl, daß für einen Moment dabei verweilt wird. Es ist auch zweifellos von aktuellster Bedeutung.

Zunächst glaube ich nicht, daß die Majorität sich guten alten Bildern gegenüber anders stellt als zu guten modernen. Sie nimmt die alte Kunst, wie sie ihr in den Museen vor Augen tritt, mit dem Respekt hin, den man Werken zollt, die noch nach Jahrhunderten offizielle Anerkennung erlangen. Da Niemand von ihr verlangt, sie sollte die Natur so sehen, wie sie die Holländer des 17. oder die Italiener des 15. Jahrhunderts gesehen haben, so fehlt auch der Grund, sich gegen diese Zumuthung aufzulehnen. Anders der modernen Kunst gegenüber. Von dem gleichzeitigen Künstler meint das Publikum erwarten zu dürfen, daß er die Natur nicht anders wiedergebe, als es selbst sie zu sehen gewohnt ist.

Der Zwiespalt zwischen dem künstlerischen Auffassungsvermögen des Publikums und der künstlerischen That tritt in voller Stärke da ein, wo diese etwas Neues schafft. Im Grunde geschieht das ja durch jedes wirkliche Kunstwerk, im höchsten Maaße durch die Produktion des Genies. Doch davon soll noch nicht die Rede sein. Hier handelt es sich um jenes Neue, das auf dem Wege einer fortschreitenden Entwickelung der Naturanschauung und der Wiedergabe des Geschauten gefunden wird. Keine Frage, daß es auch hier die

starken schöpferischen Kräfte sind, die die ersten entscheidenden Schritte thun. Aber, was sie gewonnen, das wird, von ihrer invidueUen Ausdrucksweise abgesehen, nach und nach künstlerisches Gemeingut. Erst sind es nur wenige begabtere und entwicklungsfähigere Naturen, die auf der neuen Bahn folgen, angefeindet und verlacht zunächst, aber über kurz oder lang hantirt auch das Durchschnittstalent mit diesem Neuen ebenso sicher, wie zuvor mit dem nun Veralteten. Das ist ein mit zwingender Nothwendigkeit sich vollziehender Prozeß. Verzögert kann er im schlimmsten Falle werden, aufgehalten nie. Für das Publikum verwirrend ist vor Allem jenes Uebergangsstadium, in dem sich auch in der Künstlerschaft der Gegensatz zwischen alter und neuer Richtung nicht ausgeglichen hat. Ein solcher Gegensatz wird zwar stets bestehen, wo eine gesunde Kunst sich lebendig entwickelt, aber es giebt doch Momente, in denen die Wandlung schärfer ins Bewußtsein tritt, wo auch der vorurtheilslosere und sensitivere Beschauer nicht ohne Mühe zu folgen vermag. Der Grund für diese Erscheinung ist leicht einzusehen. Das Künstlerauge ist, um bei dieser populären Ausdrucksweise zu bleiben, die aber hier völlig ausreicht, nicht nur ein besonders empfindlich organisirtes, es ist überdies durch die fortgesetzte Uebung in hohem Maaße geeignet zur Aufnahme der subtilsten Erscheinungen der sichtbaren Welt. Es entdeckt Reize in dem Verhältniß der Objekte zu einander, Feinheiten der Lichtbrechung, Schönheiten des atmosphärischen Lebens, die bisher noch Niemand geschaut. Jede solche Errungenschaft erwirkt sich bis zu einem gewissen Grade neue technische Mittel zu ihrer Darstellung. So entstehen Werke, deren Fremdartigkeit den Laien zum Widerspruch reizt, während er doch vielmehr für die Erweiterung seiner Naturanschauung dankbar zu sein hätte. Nicht verlangen sollte er, daß der Künstler ihm die Natur zeigt, wie er sie sieht, sondern er soll durch die Kunst lernen, die Natur zu sehen. In der That wird

dieses Resultat auch erreicht, und zwar in so durchgreifender Weise, daß der Laie, der für den Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit nur selten Empfindung hat, nun geneigt ist, die eben vergangene Periode in Bausch und Bogen zu verurtheilen, da sie den Grad und die Art von Naturwahrheit nicht mehr aufweist, an die er sich erst widerwillig, schließlich aber doch vollständig gewöhnt hat. Auch beim Publikum vollzieht sich dieser Umschwung mit derselben Gesetzmäßigkeit, wie bei den Künstlern. Den Einen wie den Anderen bleibt keine Wahl, ob sie folgen wollen oder nicht, am wenigsten jedenfalls den Künstlern selbst. So wäre, um nur ein Beispiel zu nennen, als Raffael seine großen Werke vollendete, es wohl keinem florentiner oder römischen Maler möglich gewesen, Bilder etwa in der Art des Perugino oder Botticelli zu malen. Das blieb höchstens einem verlorenen Provinzkünstler vorbehalten. Trotz alledem waren Botticelli und Perugino weit schöpferischere Naturen als die meisten derjenigen, die in der vollendeten Formensprache des Urbinaten redeten. Eine Probe auf das Talent ist das Befolgen einer neuen Richtung ohne Weiteres sicherlich nicht. Jeder künstlerische Eroberungszug ist von Marodeuren gefolgt, die da, wo die Anderen kämpften, nach leichter Beute suchen, und es ist ein, für den Anfang wenigstens, des Beifalls der Menge sicheres Unternehmen zur Verdächtigung der ganzen Bewegung, an deren Führer man sich nicht heranwagt, diese armseligen Gestalten an den Pranger zu stellen. Doch ebenso sicher ist, daß ein Talent, sofern es noch triebkräftig, sich dem Fortschritt nicht verschließen kann und wird.

Indeß bedeutet jede neue Richtung einen Fortschritt schon deswegen, weil sie neu? Gewiß nicht. Sie bedeutet einen Fortschritt nur insoweit sie das Vermögen, einen Natureindruck wiederzugeben, verfeinert und gesteigert hat. Es ist eine Beobachtung von nicht zu verkennender Bedeutung, daß jede malerische Entwicklung eine naturalistische ist. So

oft die Malerei sich der Natur zuwendet, strömt ihr eine Fülle neuen Lebens zu. Im Naturalismus löst nicht nur, wie so oft im Verlaufe der Kunstgeschichte, eine äußerliche Richtung eine andere ab, sondern bis in ihre Wurzeln wird die Kunst verjüngt. Das ist es, was ihn unwiderstehlich macht.

Entbehrt nun auch das Schauspiel des sich gegen die neue Kunst sträubenden Publikums dank dem glücklichen Ausgange eines heiteren Zuges nicht, so ist dagegen das Verhältniß eben dieses Publikums zu den großen Meistern seiner Zeit von ernster, fast tragischer Bedeutung. Höher als die Naturanschauung einer bestimmten Kunststufe steht das Recht der künstlerischen Persönlichkeit. Jene liefert nur das Material, in der diese ihr innerstes Wesen ausspricht. Je vollendeter das Material, um so reicher auch die individuelle Ausdrucksfähigkeit. Das Entscheidende aber ist die Kraft der Persönlichkeit. Giotto behält seine Bedeutung ebenso neben Leonardo, wie Jan van Eyck neben Rembrandt. Und da es nicht sowohl auf den Gegenstand ankommt, als auf das künstlerische Temperament, mit dem er erfaßt wird, so zeigt sich auch hier, daß der Werth eines Gemäldes nicht durch seinen Inhalt, sondern durch das Maaß der darin enthaltenen schöpferischen Kraft bestimmt wird. Eben dieses persönliche Maaß zu schätzen, fehlt dem Publikum zumeist die Fähigkeit.

Je stärker ausgeprägt eine Individualität ist, um so mehr erhebt sie sich über den Durchschnittsgeschmack. Vielleicht sind noch zu keiner Zeit die großen Meister so einsam gestanden, wie in diesem 19. Jahrhundert des großen Publikums. Immer wieder hat sich derselbe Vorgang wiederholt, daß sich um einen seine Zeit überragenden Künstler eine kleine Zahl von seinem Werth Ueberzeugter schaarte, die nie die Macht und meist auch nicht die Mittel hatten, ihm ein mehr als nur bescheidenes Feld für seine Thätigkeit zu eröffnen. Lebte ein solcher lange genug, so konnte er freilich auch noch erleben, populär zu werden, aber diese meist mehr

auf die Mode als auf wirkliches Verständniß begründete Popularität vermag ebensowenig das Versäumte gut zu machen, wie eine Garantie zu bieten, daß es in der Zukunft besser werde. Darin liegt die Tragik, unter der gewiß nicht weniger die leiden, die Kunst genießen wollen, als diejenigen, die sie schaffen. Es ist das Unglück unserer Zeit, daß jenes kleine, aber durch die dauernde und enge Fühlung mit der Kunst in hohem Grade empfängliche Publikum verschwunden ist und durch die breite Menge ersetzt wurde, die es kaum je zu einer wirklichen künstlerischen Kultur, aber sicher nie zur Fähigkeit bringen wird, dem Genie auf seinem Wege zu folgen. Gewiß war es kein Zufall, daß gerade Raffael und Michelangelo von Julius II. und Leo X. mit den großen Aufgaben betraut wurden, oder daß gerade Holbein von Heinrich VIII. oder Velasquez von Philipp IV. beschäftigt wurden. Und ebensowenig ein Zufall ist es, daß wir in dem Holland des 17. Jahrhunderts mit seinem dem modernen so verwandten Kunstpublikum zum ersten Mal im großen Stil einer Verkennung der wahren, für die Dauer schaffenden Meister zu Gunsten schwächlicher Modemaler begegnen. Frans Hals ist in seinem Alter auf Armenhausunterstützung angewiesen, ebenso wie Ruisdael. Der Delfter Vermeer stirbt von Schulden überlastet. Hobbema vertauscht seine Kunst mit dem einträglicheren Geschäft eines Steuereinnehmers. Und eine traurige Wahrheit ist es, daß Rembrandt seine unsterblichen Werke nicht schuf, getragen von dem Beifall seines Volkes, sondern dem tragischen Verhängniß zum Trotz, das durch die Gleichgültigkeit seiner Landsleute über ihn hereinbrach.

Das sind Lehren, die nicht ermuthigend wirken. Sie zeigen, daß die Uebelstände nicht auf zufälligen, abstellbaren Verhältnissen beruhen, sondern in der Entwickelung der Dinge selbst begründet sind. Mag man immerhin durch die Erziehung der Schule und durch die öffentlichen Sammlungen die künstlerische Bildung der großen Menge zu heben suchen,

man wird wenigstens ihre Fähigkeit für edlere Genüsse steigern. Der wahren Kunst wird damit schwerlich viel geholfen. Hier handelt es sich nicht um die Menge, sondern um die Wenigen, die fähig sind, das Beste zu empfinden. Es handelt sich auch nicht darum, die große Masse der Künstler zu beglücken, sondern die Besten unter ihnen zu fördern.

Und wenn uns als Ideal jene glücklichen Epochen vorschweben, da ein fürstlicher Mäcen, mit edlem Beispiel vorangehend, die Ersten seiner Zeit vor die höchsten Aufgaben gestellt, so mag uns die hohe Huld, die in diesen Tagen dem Gefeiertsten unter den deutschen Malern zu Theil ward, mit froher Zuversicht erfüllen. Es ist das erste Mal, daß ein preußischer König einen Künstler in einer Weise auszeichnete, wie sie bisher nur jene Männer erfahren, auf deren Arbeit die politische und militärische Größe des Reiches beruhte. Möge es ein verheißungsvolles Zeichen dafür sein, daß immer mehr auch die Kunst unter den Ruhmestiteln Preußens sich eine Stelle schaffe. Besser als durch das große Publikum, rascher als durch die Regierung, die auf den schwerfälligen Verwaltungsapparat angewiesen ist, wird sie gefördert durch die frische Initiative eines kunstgeneigten Fürsten. Wir aber hoffen, daß er, der den Würdigsten fand für die Ehrung der Kunst, auch für die Mehrung unseres Kunstbesitzes stets die Männer finden möge, die geeignet sind, seinen hochfliegenden Plänen die künstlerische Gestaltung zu verleihen.

Daß sich solche Hoffnungen an die Person des erlauchten Protektors unserer Akademie knüpfen dürfen, verleiht dieser Stunde an dieser Stelle eine erhöhte Weihe. Wir geben unseren Gefühlen Ausdruck in dem Rufe: Unser Allergnädigster König und Kaiser Wilhelm der Zweite, er lebe hoch.

(Erschienen: Berlin 1899. Verlag von E. S. Mittler & Sohn.)

Die Jahrhundert-Ausstellung der französischen Kunst.

Diese vielleicht und man darf wohl sagen hoffentlich letzte „Weltausstellung“, fand in dem Umstand, daß sie in das Schlußjahr des Jahrhunderts fiel, überall Anregung zu rückschauender Betrachtung. Abgesehen von dem fesselnden wenn auch sehr lückenhaften Ueberblick über das von der gallisch-römischen Zeit bis etwa 1800 auf französischem Boden sich vollziehende Kunstschaffen, wie es im „Kleinen Palais“ geboten wurde und den meist willkürlichen Vorführungen älteren, vielfach nicht einmal im Lande selbst entstandenen Kunstbesitzes in den Häusern der fremden Nationen wimmelte es von sogenannten „Centennales“. Es gab Centennales der Kostüme, der Uniformen, der Seidenwebereien, der Spitzen, der Parfumerien, der Beleuchtungskörper, der Möbel u. s. f. Unter ihnen allen weitaus die bedeutendste war die Centennale der französischen Kunst. Sie füllte den ganzen rückwärtigen Teil des „Großen Palais“. In mehr als dreißig großen Räumen waren Bilder, Zeichnungen, Werke der reproduzierenden Künste, Skulpturen, Architekturentwürfe vom Anfang des Jahrhunderts bis zum Ende der achtziger Jahre untergebracht. Was in den Bereich der Dezennaleausstellung fiel, fand hier keinen Platz. Der Katalog umfaßt 3066 Nummern, darunter 672 Gemälde, 686 Zeichnungen, 419 Bildwerke.

Unter dieser Masse fanden sich Dinge von höchstem Interesse, als Ganzes stand die Veranstaltung nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe. Eine Schwierigkeit besonders hinderte das volle Gelingen. Louvre und Luxembourg gaben von ihren Schätzen nichts heraus, aus der richtigen Erwägung, daß man nun nicht gegen Eintrittsgeld zeigen wollte, was das ganze Jahr hindurch unentgeltlich zu sehen war. Damit

fehlten alle jene beliebten Stücke, durch deren Ankauf der Staat den Geschmack des Publikums mehr zu bestätigen als zu leiten pflegt. Es fehlten aber auch alle jene wirklich wertvollen, zum Teil einzigen Stücke, durch die eine nach-hinkende Erkenntnis alte Lücken ausgefüllt hatte. Eine im Sinne der landläufigen Kunstgeschichten vollständige Ausstellung war also nicht zu machen.

Eine andere ungleich wichtigere Ausstellung wäre zu machen gewesen. Da man nicht Alles haben konnte, hätte man sich auf das Entscheidende beschränken müssen. Auf die wirklich künstlerischen Persönlichkeiten, auf jene Meister, die für die Entwickelung der Kunst etwas zu bedeuten haben, auf die Verkannten, die spät Erkannten und auch die Ungekannten. Hier hätte die Zurückhaltung der Staatssammlungen kaum störend gewirkt. Freilich, welche glanzvollen Namen wären da verschwunden! Wo wären Delaroche, Horace Vernet, Ary Scheffer geblieben? Was hat neben Millet Jules Breton zu suchen, die Rosa Bonheur neben Troyon? Was verdankt die Kunst einem Bouguereau, Gerôme, Carolus Duran? Es ist die Frage, ob neben Manet Bastien Lepage etwas zu bedeuten hat, sicher bedeutet L'Hermitte nichts neben Bastien Lepage. Ein fürchterliches, aber wohlthätiges Gericht wäre es gewesen. Man hätte Platz gewonnen für die wirklichen Helden der französischen Malerei, deren Vertretung man nicht dem Zufall oder der Auswahl der letzten Stunde überlassen durfte. Eine Vereinigung des Besten, was diese geschaffen, hätte ein Bild von eigenartiger Größe und fesselndstem Reiz geboten. Wie wären die Zusammenhänge klar, die treibenden Kräfte erkennbar geworden! Wie deutlich hätte sich das konsequente, das ganze Jahrhundert beherrschende Ringen nach einer über alle Tradition hinausgehenden Naturwiedergabe, die Stellung und Lösung neuer künstlerischer Probleme gezeigt. Eine solche Ausstellung wäre nicht eine Illustration der französischen Künstlergeschichte gewesen, sondern eine

monumentale mit den Werken der Meister selbst geschriebene Kunstgeschichte.

Trotz alledem bot die Centennale nach dieser Richtung eine Menge des Anregenden und Neuen, das ein künftiger Historiker der französischen Malerei nicht unbeachtet wird lassen dürfen. Es soll im folgenden mit Vorliebe auf solch unedierte Kapitel verwiesen werden, obwohl es sich hier nicht darum handeln kann, Lehren aus einer Ausstellung, wie sie hätte sein können, zu ziehen, sondern einen Ueberblick über das zu geben, was da war.

Von all den Malern des vorigen Jahrhunderts, die mit ihrer Thätigkeit noch in dieses hineinreichen, weckt nur Jacques Louis David ein starkes Interesse. Die übrigen, wie Valenciennes, Vien, Fragonard, Greuze (mit einem jugendlichen, süßlichen Napoleon, der ein Bruder der „Cruche cassée“ sein könnte), wirken wie Anachronismen. David aber, in dem die Franzosen den Mann des Schicksals sehen, der die guten Traditionen des achtzehnten Jahrhunderts durch seine antikisierenden Velleitäten zerstörte, erscheint als der erste moderne Maler auf französischem Boden. Mit Entschiedenheit faßt er Probleme an, die die Zukunft beschäftigen. Sein „Schwur der Armee nach der Verteilung der Feldzeichen“ ist ein großes trockenes Zeremonienbild, noch ganz theatralisch, dessen moderne Kostüme die Entlehnung antiker Vorbilder doppelt ungenießbar machen, aber sein Marat, der freilich nicht zu sehen war, ist ein Historienbild von packender Kraft. Seine ganze Stärke entfaltet er als Bildnismaler. Fehlt auch ein Werk von der Unerbittlichkeit der Charakteristik und koloristischen Intensität wie das Porträt der Madame Morel mit ihren häßlichen Töchtern im Louvre, so zeigt doch eine Reihe von Damenbildnissen, unter denen die malerisch reizvolle Vigée-Lebrun besonders erwähnt sei, daß ihm weder ein gesunder Naturalismus noch die technische Meisterschaft fremd waren. Nach der erste-

ren Richtung ist er ein Sohn der neuen Zeit, nach der andern steht er fest auf dem Boden der Tradition. Wenn man von einer Unterbrechung der Tradition spricht, bezieht sich das immer nur auf die Wahl und Behandlung des Stoffes, nie auf das eigentliche Metier, wie in Deutschland. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Mochten die französischen Maler vom Anfang des Jahrhunderts im Prinzip noch so sehr für die reine Form schwärmen, das Malenkönnen hatten sie nie völlig verlernt. Unter Davids Zeichnungen fiel ein Selbstporträt des vierzigjährigen Künstlers auf, noch ganz in der Lieblingstechnik des achtzehnten Jahrhunderts, Kreide und Rötel, das auch durch die Aufschrift interessierte: Mon Portrait au citoyen et amy Robespierre 1789.

Die gleiche Erscheinung wie bei David wiederholt sich bei allen unter seinem Einfluß schaffenden Künstlern. Kalt und unwahr, wo sie sich auf den antiken Kothurn stellen, gewinnen sie sofort Leben, wenn sie auf den realen Boden treten. Die Bilder aus der Zeitgeschichte werden freilich das Theatralische und Pathetische nie ganz los. Das lag mehr noch als an dem Stoff an dem Besteller. Napoleon wollte theatralisch dargestellt sein. Gros' Reiterporträt Bonapartes nach der Schlacht von Marengo wird unleidlich durch zwei sentimental zu dem Feldherrn aufblickende Fahnenträger. Wie einfach und erschütternd schon die nächste Generation Scenen aus den napoleonischen Feldzügen darzustellen vermag, zeigt Boissard's Episode aus dem Rückzug von Moskau (Salon von 1835). An einem Pferdekadaver sind zwei Kürassiere zusammengesunken, frierend hüllen sie sich in die zerfetzten Uniformstücke. Der eine ballt ingrimmig die Faust, der andere wendet sein von Hunger und Krankheit aufgezehrtes Angesicht nach oben. In der Ferne ziehen die Trümmer der Armee durch die Schneewüste. Mit knappen Zügen, ohne Tendenz und ohne Empfindsamkeit ist in dieser Gruppe das tragische Schicksal der vielen Tausende erzählt,

unterstützt durch die Stimmung grauer und brauner Töne, aus denen wie eine Reminiscenz an den entschwundenen Glanz ein paar rote Flecken der Uniformen und die Reflexlichter vom Beschlag der Helme aufleuchten. Die ganze Ausstellung bot kein zweites Historienbild von so großem malerischem Stil.

Die reinste Wirkung erreichen alle diese Maler im Bildnis. Selbst der sonst so affektierte und verblasene Girodet hat ein männliches Porträt, das in seiner frischen Farbigkeit an Lawrence gemahnt. Gérard war mit mehreren Damenporträts vertreten, unter denen die Madame Lätitia durch schlichte Sachlichkeit in der Darstellung und eine junge Frau mit Schwanenboa und weißem Seidenkleid, das sich zart von dem grünen Grund abhob, durch koloristisches Raffinement auffielen. Von Prud'hon, der mit seinem correggiesken Helldunkel und der sehr persönlichen, manchmal an das Schwächliche streifenden Empfindung fremd in der etwas nüchternen Umgebung steht, sah man neben verschiedenen Studien einen weich modellierten Männerkopf und eine entzückende, breit und lebendig behandelte Terrakottabüste einer jungen Dame. Ungenügend repräsentiert war auch das stärkste malerische Talent der Zeit, der früh verstorbene Géricault neben anderen Kleinigkeiten durch eine Skizze zum Floß der Medusa, eine Studie mit Rennpferden, die wie eine Vorahnung von Degas wirkte, und das mit großer Einfachheit und Kraft hingesetzte Bild eines Trompeters. Er, wie Prud'hon, kamen mehr zu ihrem Recht durch eine lange Reihe trefflicher Zeichnungen. Des letzteren Studien und Aktfiguren vermögen trotz der fast akademisch strengen Modellierung durch die intensive Bewegung und das malerische Helldunkel ebenso zu fesseln, wie Géricaults ungemein lebendige Tierdarstellungen. Auch Joseph Désiré Court, der Stoffe aus der alten Geschichte und Mythologie manieriert, aber nicht ohne dekorative Wirkung behandelt, war durch ein effektvolles Porträt vertreten. Ein eleganter junger Mann

in dem Kostüm der dreißiger Jahre, das blasse vornehme Gesicht von dunklem Haar umrahmt, hebt sich kräftig von einer lediglich als Hintergrund behandelten Landschaft ab, in der ein aufgesessener Reitknecht ein zweites Pferd am Zügel hält. Hier mag noch ein sehr gutes und liebliches Mädchenbildnis erwähnt sein, das nach der Aufschrift auf der Leinwand der mit dreiundzwanzig Jahren verstorbene Eugène Larivière (geb. 1800) von seiner gleichfalls früh verstorbenen Schwester Pamela malte.

Besser als über all diese Künstler aus den ersten Dezennien des Jahrhunderts konnte man sich der Werke eines Meisters freuen, den eine scheinbar seltsame Laune des Schicksals wieder in Mode gebracht hat. Kein Zweifel, Ingres ist Mode, mehr fast noch bei den Künstlern, als bei dem Publikum, obwohl keiner weniger modern wirkt, als er. Mit seiner trockenen Bestimmtheit der Form scheint er fremd in einer Zeit zu stehen, da die Malerei malerischer geworden ist, als seit langem. Indes ist der Widerspruch nur ein äußerlicher; er liegt in den Darstellungsformen mehr als in dem künstlerischen Empfinden. Denn Ingres hatte eine Empfindung für die Natur, für das Lebensvolle und Charakteristische, die hoch über aller akademischen Formel steht. Freilich kam dies nicht immer voll zum Ausdruck. Als Schüler Davids, des Historienmalers, liegt es ihm, wenigstens in seinen großen Kompositionen noch immer mehr an der sogenannten schönen, als an der individuellen Form. Bilder dieser Art waren aber in der für den modernen Geschmack geschickt zusammengebrachten Auswahl nicht zu sehen. Sein Schwur Ludwigs XIII. vor einer in den Wolken erscheinenden Madonna hätte für eine Nachahmung Raffaels von der Hand eines bolognesischen Eklektikers gelten können. Wie stark und wie früh er aber von der romantischen Strömung erfaßt wurde, zeigt sein entzückendes 1819 in Rom entstandenes Bildchen der Francesca da Rimini. Das Paar sitzt auf einer Bank,

sie wie eine perugineske Madonna mit gesenktem Blicke ihre Wange dem schüchtern sich ihr zuneigenden Paolo zum Kusse bietend. Im Hintergrund zeigt sich neben einem Arazzo der alte Malatesta, der mit dem gezückten Schwert und der dräuenden Gebärde an einen Theaterbösewicht gemahnt. Ingres übertrifft hier die englischen Präraffaeliten an Naivität der Empfindung und die Deutschen an malerischem Können. Eine vielleicht noch reizvollere Studie zu dem Bild hatte Bonnat ausgestellt, aus dessen Besitz eine Reihe der besten Werke Ingres' stammte. Es mag hier erwähnt sein, daß auch in dem Atelier von Degas einige treffliche Bildnisse des Meisters als edelster Schmuck hängen. Eben Ingres der Bildnismaler ist es, dessen Schöpfungen einen unverwelklichen Reiz haben. Hier giebt er sich seinem Naturgefühl uneingeschränkt von Schulprinzipien hin. Der ganze Reichtum individuellster Formen entschleiert sich seinem Auge und mit klarer Sicherheit bannt er ihn auf die Leinwand. Weniger an Raffael, dem er hier und da die äußere Anordnung entlehnt, erinnert er, als an Holbeins unerbittliche Objektivität. Er hat etwas von dessen Kühle, die sich mehr für den Typus als die Persönlichkeit interessiert. Einen Anteil an dem Schicksal des einzelnen kann man aus seinen Porträts nicht herauslesen, aber in die wunderbare Charakteristik der äußeren Erscheinung legt er die Charakteristik einer ganzen Zeit. In der malerischen Haltung, vor allem der Modellierung des Fleisches, der Zeichnung der Hände, steht dem unübertrefflichen Porträt Bertins das Bildnis Bartolinis nahe. Sehr pikant ist das kleine, durch den Gaillard'schen Stich allgemein bekannte Bildnis der Madame de Vaucay und auch koloristisch bemerkenswert die lebensgroße Halbfigur der Madame de Senones. Hier ist ihm in dem roten Samt des Kleides, dem gelben Seidenkissen und dem weißen buntbestickten Wollshawl sogar die Wiedergabe des Stofflichen, das sonst leicht gleichmäßig blechern wirkt, geglückt. Merkwürdig durch seinen Hinter-

grund ist das Porträt des Malers Granet. Schon 1807 malt Ingres in Rom eine Ansicht des Quirinal, die in der Bestimmtheit der Zeichnung und Feinheit des Tons an den frühen Corot denken läßt. Eine Zusammenstimmung von Kopf und Landschaft ist freilich nicht versucht. Das Porträt der Prinzessin von Broglie aus dem Jahre 1853 hat noch viele der guten Qualitäten des Meisters, und doch wirkt es fatal durch die Perspektive auf Winterhalter und andere Hofmaler, die aus solchen Werken wohl die Berechtigung zur süßlichen Glätte ihres Vortrags ableiten mochten. Glücklicherweise erstand gleichzeitig die männliche Kunst eines Millet und Courbet.

Einen noch reineren Genuß als die siebzehn Gemälde Ingres' bot die einige dreißig Blätter umfassende Sammlung seiner Zeichnungen. Sie reichten über mehr als ein halbes Jahrhundert, von 1806 bis 1865. Doch wäre es schwer, von einer Entwickelung, ja nur von einer Wandlung, innerhalb dieses Zeitraumes zu sprechen. Von Anfang bis zu Ende derselbe scharfe, nüchterne, unendlich reine Bleistiftsstrich. Selten einmal ein Versuch energischer Modellierung durch Sepia-Lavierung oder aufgesetzte Lichter, nie aber das Streben nach farbiger Wirkung. Nur in der Behandlung der Gewänder verliert mit der Zeit sein Strich die ehrliche Schlichtheit, er wird nervös und willkürlich. Von einer Charakterisierung des Stofflichen, die dem Berliner Krüger, der so viel Verwandtschaft mit Ingres hat, überraschend gelingt, ist auch hier nirgends die Rede. Aber das Entscheidende: die Dargestellten sind voll intensiven Lebens. Dieser reine Bleistiftsstrich folgt mit unvergleichlicher Feinfühligkeit den zartesten Modulationen der Form. Aus der großen Zahl meisterhafter Bildnisse mögen nur die an schlichter Charakteristik unübertrefflichen Blätter mit den Familien Starnati (1818) und Gatteaux (1850) genannt sein.

Zwei 1810 in Rom entstandene Zeichnungen von Ingres

stellen seinen Schüler Granger und dessen Gattin dar. In der That zeigt sich Jean-Pierre Granger (1779—1840) in dem Bild seiner Frau durchaus in dem Fahrwasser des Meisters, ihr schöner Kopf von gedrungener Energie, den ein weißer Turban umhüllt, die vollen, von einem schwarzen Samtkleid umschlossenen Schultern haben die feste Modellierung und die malerische Anordnung, die auch Ingres raffaelischen Porträts abgeschaut hat.

Ein anderer seiner Schüler, Victor Mottez, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich durch Wandmalereien in giotteskem Stil bekannt machte, dem gegenwärtigen Geschlecht aber, obwohl er erst 1897 starb, völlig fremd geworden war, überraschte durch ein meisterhaftes Freskobild seiner Frau vom Jahre 1840. Als Improvisation in Rom auf die Wand seines Ateliers gemalt, bezeugt er trotz der intimen Auffassung und naturalistischen Wiedergabe ein solches Stilgefühl, daß man schwer begreift, wie dieselben Künstler in ihren historischen Darstellungen den Stil stets in der Nachahmung der Alten suchen zu müssen glaubten. Eine Notiz des Künstlers erzählt mit Stolz, daß Ingres selbst die Ablösung des Freskos und seine Ueberführung nach Paris veranlaßt hatte.

Als weitaus der interessanteste unter den eigentlichen Ingresschülern stellt sich Théodore Chassériau dar, ein unruhiges, bewegliches Talent, der in seiner kurzen Laufbahn — er wurde nur siebenunddreißig Jahre alt — mehr Anregungen verarbeitet und geboten hat, als die meisten seiner langlebigen Zeitgenossen. Er kommt von der strengen Formgebung seines Meisters her, an die er aber mehr Temperament wendet und wird durch eine lebendige Farbenempfindung zu Delacroix geführt, den er an Wirklichkeitssinn in Bezug auf Komposition und Kolorit übertrifft. Beide Seiten seiner Thätigkeit waren gut vertreten. Die erstere durch eine strenge, großzügige Venus Anadyomene von 1839, vor allem aber durch das köstliche Doppelbildnis zweier Schwestern, die, in

rote Shawls gehüllt, vor grünem Grund stehend, mit ihren hübschen Gesichtern so lebensvoll und liebenswürdig in die Welt blicken. Hier gehören auch seine Zeichnungen her, wie die trefflichen Bildnisse von Ravaisson-Mollien, der Prinzessin Belgiojoso und vor allem der Madame Hennet. Dieses letztere Blatt ist besonders interessant durch den Vergleich mit einer wenig später entstandenen Zeichnung von Ingres, der dieselbe Persönlichkeit bestimmter in der Form, aber weit weniger packend im Ausdruck wiedergab. Die andere Seite vertraten Bilder aus dem Orient, den er, Delacroix folgend, besucht hatte, wie die Araber, die ihre Toten davontragen, und das Innere eines Harems, sein letztes Werk, skizzenhaft behandelt, von feinem, blondem Kolorit. Ganz als Romantiker giebt er sich in der Schilderung Macbeths vor den Hexen, in der er weniger theatralisch als Delacroix, diesem an Tiefe und Kraft der Farbe am nächsten kommt. Doch thäte man Chassériau unrecht, wollte man nur einen, wenn auch begabten Nachahmer, in ihm sehen. Er ist eine reiche, künstlerische Persönlichkeit und hat in seinen Werken Eignes und Neues niedergelegt, das ganz erst durch den Einfluß erkannt wird, den es auf andere hatte. Bilder wie Apollo und Daphne und Esther, die sich für den König Ahasver schmückt, weisen unmittelbar auf G u s t a v e M o r e a u, der freilich hinter dieser ungesuchten Poesie der Erscheinung und Feinheit der koloristischen Stimmung zurückbleibt. Aber noch ein größerer hat aus Chassériau geschöpft, P u v i s d e C h a v a n n e s. Was er bei seinem Lehrer Couture nicht finden konnte, den großen dekorativen Stil, den zeigte ihm das Fresko mit der Darstellung des Friedens in der alten Cour des Comptes, aus deren Trümmern ein Fragment gerettet und jetzt zur Ausstellung gebracht worden war.

Hier müssen die Werke eines Künstlers eingeschaltet werden, der zeitlich wohl hieher gehört, in seiner jugendlichen

Kraft einer stilistischen Einordnung aber widerstrebt. Félix Trutat war am 27. Januar 1824 zu Dijon geboren und starb in derselben Stadt schon am 8. November 1848. Mehr als diese kurze Notiz scheint über ihn nicht bekannt zu sein, in den Kunstgeschichtsbüchern sucht man seinen Namen vergeblich. Er ist eine der wenigen „Entdeckungen" dieser Ausstellung. Vier Gemälde und eine Zeichnung sind alles, womit er auf die Nachwelt kommt, aber sie zeigen, daß hier ein großes und eigenartiges Talent am Beginn einer vielversprechenden Laufbahn geknickt wurde. Das Doppelbildnis des Künstlers und seiner Mutter gehört zu den feinsten und seelenvollsten Porträts der Centennale. Er ein Jüngling mit keimendem Schnurrbart und aschblondem, abstehendem Haar, blickt ernst, fast melancholisch zum Bilde heraus, hinter ihm mit gesenkten Lidern das Profil der Mutter von unendlich resigniertem Ausdruck. Die Gesichter sind mit zarten kühlen Tönen in weichem Helldunkel modelliert, ein grünlichgelber Streifen vom Gewand der Mutter ist die einzige lebhaftere Farbe. Weniger packend ist das Porträt des Vaters, eines alten Soldaten von etwas subalternem Aussehen. Aber das Rot des Kragens und der Epauletten der dunkeln Uniform ist wundervoll zu den grauvioletten Halbtönen des Gesichts und dem Grauschwarz der strähnigen Haare gestimmt. In der Komposition von venezianischen Frauenbildern abhängig, zeigt sich das nackt auf ein Pantherfell hingestreckte Mädchen. Selbst der im Hintergrund hereinschauende — hier übermäßig große — Männerkopf fehlt nicht. Auch hier herrschen kühle, fein gestimmte, aber lebhaftere Farben in dem blauen, auf das Pantherfell gebreiteten Gewand und dem gelblichgrünen Seidenswahl, der sich über den Schoß legt. Der Oberkörper ist von lebendigster Modellierung, der Kopf sehr individuell mit demselben leidenden Ausdruck, der wohl eine Seelenstimmung des Künstlers zurückspiegelt. Zeitgenössische Anregung in diesen Werken nachzuweisen, fällt einem

Fremden schwer. Am ehesten wäre Prud'hon zu nennen, der freilich im Geburtsjahr des Künstlers schon tot war, jedenfalls scheint er in der Art seiner Begabung diesem am nächsten zu stehen. Dem widerspricht auch die einzige von ihm ausgestellte Zeichnung nicht, ein weibliches Bildnis, das, ganz malerisch behandelt, von sehr kräftiger Wirkung ist.

Delacroix war mit sechzehn Bildern und ungefähr ebensoviel Zeichnungen nicht gerade glänzend vertreten. Das große Verdienst, daß er den Formalisten seiner Zeit gegenüber wieder dem Reiz der Farbe zu seinem Recht verhalf, bleibt ihm ungeschmälert. Aber die meisten seiner Bilder sehen heute sehr altmeisterlich und abgeleitet aus. Selbst wenn er sich direkt vor die Natur setzt wie in dem Coin d'atelier und dem Interieur mit den algerischen Frauen, das eine schöne Raumwirkung hat, kommt er von dem tiefen Galerieton nicht los. Weit frischer und unmittelbarer erscheint er in seinen Zeichnungen und Aquarellen, unter denen die Studien nach Löwen und Tigern an Schärfe der Beobachtung und geistreicher Lebendigkeit der Linienführung obenan stehen. Freilich ist er hierin nicht ohne Rivalen, wie es denn in Frankreich bis auf den heutigen Tag an Meistern der Tierdarstellung nicht gefehlt hat. Wer die nur zu sehr in allen Formaten wiederholten Bronzen von Barye seit langem kennt und bewundert, wird doch vielleicht erstaunt gewesen sein, ihm hier auch als bedeutendem Tiermaler zu begegnen. Und besonders überraschend wird ihm erscheinen, daß in all diesen Aquarellen sich so gar nicht der Bildhauer verrät. Das Tier tritt so sehr zurück, daß man es vielfach auf den ersten Blick überhaupt nicht sieht. Es ist ihm nur ein Farbenfleck für die tiefe tonige Wirkung seiner verfließenden Aquarelltechnik. Bei näherem Hinschauen bemerkt man freilich, wie sicher beobachtet und charakteristisch die Tiererscheinung gegeben ist. Immer aber fehlt ihr der dramatische Zug, den Delacroix hineinbringt. Mit diesem mehr als mit Barye verwandt ist

ein um etwa zwei Jahrzehnte jüngerer Künstler, der noch bis 1890 lebte, Saint-Marcel Cabin. Seine Blätter, die fast nur Tiger und Löwen aufweisen, sind mehr zeichnerisch behandelt, Farbe tritt nur bescheiden und andeutungsweise hinzu. An Größe der Auffassung und Lebensfülle, an Breite und Ausdrucksfähigkeit des Striches wird er von keinem Meister seines Faches übertroffen. Hier schließt noch Decamps mit einigen Zeichnungen und dem kleinen Bildchen einer verendeten Hirschkuh an, das eine auffallende Verwandtschaft mit ähnlichen Darstellungen des Berliners Blechen hat. Seine Stärke liegt überhaupt nicht hier, sondern in den Gemälden aus dem Orient, wohin er wie Delacroix gezogen war. Aber während dieser Rubenssche Farbenpracht dort findet, spricht sich Decamps' malerisches Empfinden mehr in Rembrandtschen Helldunkeleffekten aus. Eine sehr wirkungsvolle Durchschreitung einer Furt durch arabische Reiter und Christus auf dem See Genezareth, von poetischer Stimmung des zarten Dämmerungstones, geben doch keinen Begriff von dem Umfang seines Talentes.

Auf den Saal von Delacroix folgt einer, der drei Große vereinigt: Courbet, Millet und einen, dessen Nennung in diesem Zusammenhang nicht so willkürlich ist als sie scheint: Daumier. Immerhin mag von den beiden ersteren besser im Anschluß an die Leute von Barbizon gesprochen werden. Als Karikaturist größten Stils ist Daumier hoch gerühmt. Allgemein bekannt sind seine Lithographien, weniger schon seine Zeichnungen und Aquarelle. Er ist hiermit gut vertreten, besser als der witzige und geistreiche Gavarni und der koloristisch feine, etwas spießbürgerliche, trocken humoristische Monnier. Daumiers Humor hat einen diabolischen Zug, der merkwürdig unterstützt wird durch den nervösen gehackten Strich und die Art, wie er neben breit hingetuschten Schattenmassen ein blitzartiges Licht über die beißende Pointe seiner Karikatur führt. Die Blätter mit der „Cause criminelle“,

„Après l'audience“, „Le malade imaginaire“ sind klassische Beispiele satirischer Darstellung. Daß er auch als Maler zu den mächtigsten Erscheinungen der französischen Kunstgeschichte gehört, bewies eine Sammlung von Oelgemälden wie sie gleich zahlreich wohl noch nie beisammen zu sehen war. An Michelangelo gemahnt er und an Goya. Er ist zugleich monumental und dämonisch. Neben der großen Vereinfachung der Form wieder ein phantastisches Spiel des Lichts und koloristisches Raffinement. Eine erstaunliche Beweglichkeit des Geistes läßt ihn die verschiedenartigsten Gegenstände behandeln. Jeden erfaßt er von seiner typischen Seite und giebt ihm doch wieder die volle Prägung der eigenen starken Individualität. Oedipus und der Hirte Phabus ist ohne irgendwelche Nachahmung so aus dem Geist der antiken Poesie geschaffen, daß man glaubt, die Gruppe auf einem pompeianischen Wandgemälde schon gesehen zu haben. Eine für einen Wettbewerb im Jahre 1849 gemalte Skizze der thronenden Republik hat michelangeleske Formenwucht. Das kleine Bildchen mit dem unter einem Baum sinnend lagernden Don Quichote und dem neben ihm schlafenden Knappen ist von erschöpfender Charakteristik und vermeidet jede Uebertreibung. Seine dem Cervantes congeniale Natur hat ihn wiederholt verlockt, die Abenteuer des irrenden Ritters aus der Mancha mit dem Pinsel nachzudichten. „Le drame“, bei dem man über die im Dunkel liegenden Köpfe der Zuschauer weg auf die hellerleuchtete Bühne blickt, wo mit grotesken Gebärden ein Schauerdrama agiert wird, gemahnt an die Phantastik Goyas und an dessen Verve und Farbenfeinheit erinnert die fanatisch hinstürmende Menge im „Mouvement populaire dans la rue“. Die mit ihrer Wäsche von der Seine zum Quai heraufsteigende Frau läßt in der ausdrucksvollen Einfachheit des Motivs erkennen, daß Millet vielleicht die besten Anregungen bei dieser seiner schweren Bauernart sonst so fremden Persönlichkeit geholt. Noch wäre eine Reihe von Bildern zu nennen wie „L'ama-

teur", „La Partie de dames", „Artiste cherchant un dessin", die malerisch zu seinen besten gehören, die nur aus malerischen Intentionen entstanden zu sein scheinen und dennoch ganz durchdrungen sind von dem Spott über menschliche Schwäche und Gemeinheit.

Neben Daumier ist es schwer, einem Künstler wie Tassaert gerecht zu werden, der doch ein wirkliches Talent war. Er knüpft wieder an die malerische Tradition des achtzehnten Jahrhunderts an, David hat für ihn nicht gelebt, wohl aber von den Neueren Prud'hon, mit dem ihn die Vorliebe für correggieske Helldunkeleffekte verbindet. Aus dieser Tendenz ist die schöne Versuchung des hl. Hilarion gemalt, während die beiden kleinen Bildchen, die eingeschlafene Leserin und die junge Frau mit dem Weinglas treue Gegenwartsschilderungen sind, in denen nur die heitere Farbe und ein sinnlich koketter Zug an die Herkunft von Fragonard und Greuze gemahnen.

Noch bei einigen älteren Künstlern, die sich durch den Klassicismus nicht aus ihren bescheidenen und ruhigen Bahnen bringen ließen, finden wir diese intime Beziehung zu der Erscheinung ihrer Umgebung, die die großen Meister aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts fast nur im Porträt festhielten. Doch waren es geringere Begabungen, die sich bei ihren Schilderungen überdies leicht in das anekdotenhafte verirrten. Die Bilder von Drolling, namentlich aber diejenigen von Boilly, haben fast nur kulturhistorisches Interesse. Künstlerischer ist Granet, dessen Saal eines Asils ein sehr bewußtes Arbeiten auf Raumwirkung zeigt, aber unter einer etwas umständlichen und kleinlichen Erzählung leidet. Trefflich sind seine Aquarelle, die, sehr wahr gesehen und geistreich behandelt, eine starke malerische Wirkung haben. Ein Schneebild aus dem Parke von Versailles überrascht durch seinen durchaus modernen Charakter. Freilich trägt das Blatt das Datum 1840 und mittlerweile hatte sich in aller

Stille auf einem Gebiete der französischen Malerei eine Wandlung vollzogen, die zu den folgenreichsten gehört, die die neuere Kunstgeschichte kennt.

Auf Anregungen englischer Meister hin, unter der aufopfernden Arbeit von der Höhe ihrer Ziele durchdrungener, von dem Publikum wie der Akademie ignorierter Künstler, war der erste bedeutende Schritt zur Schaffung der modernen Landschaftsmalerei gethan worden. Die Leistungen der Schule von Barbizon bilden eines der wichtigsten Kapitel in der Entwicklungsgeschichte unserer Malerei. An Wichtigkeit und abschließender Bedeutung wird es nur übertroffen durch die unter dem Namen Pleinairismus und Impressionismus zusammengefaßten Bestrebungen aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts.

Wenn die Meister von Barbizon diesmal keine ihrem Wert entsprechende Vertretung gefunden hatten, so lag das zum Teil an der überflüssigen Beschränkung, die sich die Veranstalter der Ausstellung auferlegt hatten, Bilder, die schon 1889 gesehen wurden, nicht wieder vorzuführen. Da diese Schule damals glänzend repräsentiert war, so blieb für dieses Mal nur eine Nachlese übrig, die freilich noch immer viel Interessantes und Schönes brachte.

Sehr lehrreich war die auf einer Wand vereinigte Sammlung von Landschaften aus den ersten Dezennien des Jahrhunderts. Alle diese Bruandet, Bertin, Constantin, Bidault, Rémond, Dagnan, Dunouy, Pillement, Valenciennes, Swebach arbeiten in der Art der Landschaftsmalerei, die sich im achtzehnten Jahrhundert von Holland aus in die Nachbarländer verbreitet hatte, ihre Bilder sind kleinlich, sauber, konventionell. Der einzige von ihnen, der eine persönliche Physiognomie zeigt, ist der älteste von allen, Hubert Robert, dessen „Pinien" den frischen Reiz der Naturstudie und ein feines, silbergraues Kolorit haben. Seine „Speisung der Truppen" ist sehr auf-

fallend durch die völlige Unterordnung des Figürlichen unter die mit großer Wahrheit wiedergegebene allgemeine Erscheinung des landschaftlichen Schauplatzes. Verwunderlich ist, daß bei all diesen Malern keinerlei Nachklänge der arkadischen Naturschilderung eines Watteau und seiner Nachfolger zu spüren sind, erst in Bildern von Huet und einigen von Corot glaubt man verwandten Stimmungen wieder zu begegnen; vielleicht noch mehr überrascht, daß auch die sogenannte heroische Landschaft keinen ausgesprochenen und starken Vertreter gefunden hat. Erscheinungen wie Koch, Olivier, Preller sucht man vergebens, den einzigen d'Aligny ausgenommen, in dessen Bildern aber doch noch eine intimere Naturbeobachtung sich verrät als in denen seiner deutschen Vettern. Vielleicht lag es aber auch nur an den Zufälligkeiten dieser Ausstellung, daß die entscheidenden Leute nicht, oder nicht deutlich genug zu Worte kamen. Daneben darf man nicht vergessen, daß die Davidianer die Landschaft verpönten, weil Gräser, Bäume und Blumen nichts über den Charakter und die Sitten der Menschen aussagten.

Leider war das Material, das die Centennale bot, auch nicht lückenlos genug, um eine genaue Vorstellung von dem Einfluß, den Bonington und Constable auf die Franzosen hatten, zu vermitteln. Aus den Geschichtsbüchern wissen wir, daß dieser Einfluß sich im Lauf der zwanziger Jahre geltend machte und den jungen Pariser Künstlern die Augen öffnete für die intimen Reize ihrer eigenen Natur. Am auffälligsten erschien mir die Verwandtschaft mit Bonington in einer kleinen, kalten aber sehr wahren „Ansicht von Dieppe" vom Jahre 1823, die der ganz jung gestorbene Leprince gemalt hat, von dem mir sonst nichts bekannt ist. Ein etwa zwei Jahrzehnte später entstandener „Hafen von Dieppe" von Isabey, etwas vedutenhaft aufgefaßt, doch von schönem grauen Ton und lebendiger Wolkenbildung, zeigt, am wenigsten günstig in der Staffage, eben-

falls englischen Einfluß. Im übrigen scheint aber, ganz ähnlich wie in England selbst und wohl unabhängig von dessen Vorgang, die Rückkehr zu den großen holländischen Landschaftern des siebzehnten Jahrhunderts dem Naturalismus vorgearbeitet zu haben. Wenigstens verrät der älteste dieser Maler, Georges Michel, in seinen großzügigen, fast monochromen, stimmungsvollen Landschaften die Bekanntschaft mit Rembrandt und Brouwer. Selbst bei Malern, die schon unter der Einwirkung der Schule von 1830 arbeiten, lassen sich solche Anklänge nachweisen, wie bei Cabat an Ruisdael, bei Barbot an Van der Heyden. Corot, der unabhängigste und mächtigste von allen, ist von Anfang an wohl seine eigenen Wege gegangen. Gerade in den entscheidenden zwanziger Jahren weilt er in Rom, wo er jene bestimmt gezeichneten, klaren, feintonigen Ansichten der ewigen Stadt und ihrer Umgebung malt, wie „die Gärten der französischen Akademie“, „die Fontaine der Villa Medici“, „Tivoli, von der Villa d'Este gesehen“ und wohl auch die „Vue de Venise“. Erst in dem hellen durch einige kräftige Farbflecken belebten „Hafen von Dunkerque“ glaubt man etwas wie eine Einwirkung von Bonington zu verspüren. Dem folgenden Jahrzehnt gehören einige in ihrer schlichten Wahrheit den römischen Bildern sich anschließende Schilderungen französischer Gegenden. Da ist vor allem die „Kathedrale von Chartres“ von 1846 zu nennen, einfach und ungesucht in der Anordnung und von ungemeinem koloristischem Reiz. Das feine Grau des Domes, der lichte blaue Himmel, das matte Grün des Rasens und das Braunviolett des Erdreiches klingen zu einer zarten Harmonie zusammen. Eine kleine „Landschaft aus dem Artois“ entzückte durch den duftigen Ton und die außerordentliche Weiträumigkeit. Und zur selben Zeit etwa malte er die „Hagar in der Wüste“, ein seiner Zeit berühmtes Bild, dessen Schauplatz er den stilisierten Landschaften Gaspar Dughet's nachbildet und in den die Figuren hart hineingesetzt erscheinen. Ueberhaupt

spielt in diesen Jahren die Staffage eine erhebliche Rolle in Corots Gemälden. Dahin gehört „Der wandelnde Mönch“ von 1846, „Homer und die Hirten“ von 1845 und der sehr viel frischere, unmittelbarer gesehene „Obstgarten“ von 1841, in dem man schon dem verschwommen behandelten Baumschlag seiner späteren Bilder begegnet. Diese selbst waren auf der Ausstellung verhältnismäßig schlecht vertreten, nicht ein Beispiel ersten Ranges fand sich. Das „Schloß von Beaune-la-Rolande“ wirkte wenigstens durch die Schlichtheit des Motives und die träumerische Stimmung. Um so besser konnte man eine Seite seiner Thätigkeit kennen lernen, die neben den Landschaften ganz in den Hintergrund getreten und fast vergessen war, neuerdings aber von Liebhabern und Künstlern wieder sehr geschätzt wird, das reine Figurenbild. Man sah unter anderen eine nackte, im Freien liegende Frau, ein lebensgroßes weibliches Brustbild und als beste Stücke ein junges weibliches Modell aufrecht stehend und eine in Rosa gekleidete Frau, die, eine Guitarre in der Hand, vor einer Staffelei sitzt. Die meisten dieser in der späteren Zeit entstandenen Figuren unterscheiden sich von der fast akademischen Staffage der Jugendbilder durch große Einfachheit der Zeichnung und eine feine, kräftige Farbe. Millet's Einfluß, nur mit einer starken koloristischen Beigabe, ist unverkennbar. Auch unter den Zeichnungen befanden sich einige früh-italienische Blätter (von 1827) sorgfältig mit der Feder gezeichnet und eine ganz Ingres-artige Bleistiftzeichnung eines jungen Mädchens von 1816.

Neben Corot, dem liebenswürdigen, heiteren Gemüt, dessen Leben so glatt verläuft, der ohne Anfechtung und innere Kämpfe in die neue Kunst hineinwächst, bis in sein spätes Alter immer zufrieden mit dem was er gemalt und überzeugt, daß es gar nicht besser zu machen sei, sind Dupré und Rousseau die eigentlichen Kampfnaturen, die in der Sturm- und Drangperiode ihrer zwanziger Jahre die umwälzende

Einwirkung der Engländer erfahren und mit der Leidenschaft der Jugend für die neuen Ziele eintreten. Dupré, obwohl er in England an der Quelle selbst schöpfen konnte, hat doch nie die Frische und Unmittelbarkeit Constables erreicht. Seinen Landschaften fehlt die Luftigkeit, der eigentlich malerische Reiz. Aber er ist wohl der erste unter den Franzosen, der die konventionelle Wolkenbildung der Holländer verläßt, den Himmel ganz mit der Landschaft zusammenstimmt und ihm sogar dramatisches Leben verleiht. Seine ausgestellten Bilder waren ziemlich ungleich an Wert, keines von erster Qualität. Am überzeugendsten wirkte die Furt, von einer Viehherde passiert. Leider war auch Rousseau nicht seinem Rang entsprechend vertreten. Ganz charakteristisch und stark erschien er nur in der „Lisière de forêt“, einem typischen Bild vom Saum des Fontainebleauer Waldes. Ein Schlag mit etwas Unterholz, über den einige hochstämmige Eichen emporragen und dessen Horizont die leise bewegte Linie des großen Forstes begrenzt. Aus dem sonnenbeschienenen Grün leuchtet der rote Rock und das weiße Kopftuch einer Holzklauberin hell auf. Ueber der „Landschaft aus den Landes“ wölbte sich ein tiefroter Abendhimmel. Von ganz dünner blonder Farbe war eine „Ansicht der Seine bei Eglignh“. Für die Entwickelung des Künstlers interessant erschien eine Ansicht von Freiburg aus dem Jahre 1833. Nicht sowohl in der bestimmten Zeichnung und etwas ängstlichen Durchführung als der ungemeinen Wahrheit des Tones verriet sich der Einfluß Constables. Unter den Zeichnungen überwogen die Baumstudien, bei denen die tüpflige Behandlung seiner Oelbilder durch einen eigentümlich gehackten Federstrich ersetzt wurde.

Mit der einen Hälfte seines Wesens, als Landschafter, wächst Diaz aus der ernsten Kunst Rousseau's heraus. In manchen Bildern kommt er ihm sehr nahe, vor allem in den charakteristischen Lichtungen aus dem Wald von Fontaine-

bleau, obgleich er nie dessen feste Struktur des Landschaftsbildes erreicht. Aber statt der biederen Landleute, die Rousseau liebt, bevölkert er seine Waldblößen mit einer leichtfertigen sinnlichen Gesellschaft, die er aus den koketten Bildern des achtzehnten Jahrhunderts holt und mit Delacroix'scher Koloristik umkleidet. Die Ausstellung bot gute Beispiele seiner Kunst, ohne ihn von einer neuen Seite oder auch nur in den bekannten besonders hervorragend zu zeigen. Auf Diaz folgt Monticelli. Der Rousseau'sche Kern hat sich bei ihm zu kulissenhaft äußerlichem Effekt verflüchtigt und selbst die wirklich nicht solide Körperlichkeit Diaz'scher Figuren zerfließt in seiner Hand zu wesenlosen Schemen. Er ist ein reiner Farbenvirtuose. Er berauscht sich an der Schönheit und dem Glanz des Pigments, das er durch Verbindungen und Kontraste zu einer bunten und doch harmonischen Pracht steigert. Er hat etwas — nicht im besten Sinne — Münchnerisches durch diesen Kolorismus an sich, dem die Beziehung zur Naturerscheinung ganz nebensächlich ist. Ein paar frühe Bilder zeigten ihn noch nicht in seiner brillantesten Gestalt, waren aber in ihrer Mischung von Beobachtung und Phantasie von einem diskreten, fast poetischen Reiz.

Wie stark die Anziehungskraft der Kolonie von Barbizon war, ließ eine Reihe tüchtiger Bilder von Künstlern erkennen, die ohne ausgesprochene Eigenart sich bald mehr an Rousseau wie Flers, der schon früher genannte Cabat und Hervier, bald mehr an Corot anschlossen wie Barbot und Le Roux, dessen große Landschaft — der Kuriosität halber sei es erwähnt — von Corot mit Figuren staffiert war. In dieser Umgebung hing auch, ohne störend aufzufallen, ein kleines Bild von Couture, „der Vogelsteller", von einer Unbefangenheit der Naturbeobachtung, die man in seinen großen Historien nur zu sehr vermißt.

Troyon, der gleichfalls durch Dupré und Rousseau sein Malerherz entdeckt hatte, war mit einigen guten Stücken

vertreten, Ochsen bei der Arbeit, Viehherden, die eine Furt durchschreiten, ein auf seinem Wägelchen heimkehrender Pächter. Seine Darstellung der Tiere ist nicht ganz frei von Konvention. Sie sollen immer schön und bedeutend aussehen. Ihnen fehlt die lebensprühende Freiheit, mit der sie sich auf Schmitson's Bildern bewegen. Auffallend sind seine schweren stumpfblauen Himmel, die keine Tiefe haben. Am reizendsten erschien ein Bild abseits von seinem Genre, „Sous bois“, voll geheimnisvoller Poesie des Waldwebens.

Dreizehn Bilder, die sich über fast zwei Jahrzehnte erstrecken, gaben eine gute Vorstellung von Daubignys Entwicklung, der nur die frühesten Anfänge fehlten. Wie der jüngste, ist er wohl auch der malerischste unter diesen großen Landschaftsmalern; er ist auch der wahrste von ihnen, der objektivste. Als Persönlichkeit nicht so mächtig wie die anderen, übertrifft er sie vielleicht deshalb an Mannigfaltigkeit der Motive und Feinheit der Beobachtung. Der Sumpf von Optevoz aus dem Jahre 1857 erscheint noch etwas hart in der Farbe, er erinnert sehr an Dupré, dem Daubigny auch durch seine Vorliebe für bewegte Lüfte und mannigfaltige Tagesstimmungen verwandt ist. Aus demselben Jahre stammt die Darstellung eines Thales von großzügiger Silhouette. Der „Mai“ von 1862 ist ein treffliches Beispiel seiner Frühlingsbilder, in denen er das sprießende Laubwerk der Büsche, das matte Grün der Kornfelder, über die ein lauer Wind streicht, den Blütenschimmer der Obstbäume und die dünnen weißen Wolken, die am blauen Himmel hinziehen, mit einer kaum wieder erreichten Weichheit und Breite des malerischen Vortrages schildert. Zu Beginn der siebziger Jahre setzt er die Farbe noch saftiger, unvertriebener hin, bei dem „Waldbach“ ist das Flimmern des durch das Blütendach rieselnden Sonnenlichts mit fast impressionistischer Technik wieder gegeben. Gleichzeitig wird die Haltung seiner Bilder immer dunkler, er schildert mit Vorliebe Dämmer-

ungseffekte und jene poetischen Mondaufgänge, von denen ein besonders effektvoller aus dem Jahre 1874 zu sehen war.

Schwer verständlich erscheint uns heute, wenn Daubigny in Berichten der Zeit als schlimmer Realist hingestellt wird. Er ist stets maßvoll und von unwandelbarem Geschmack. Man kann auch nicht sagen, daß seine Probleme gewagt oder besonders vorgeschritten gewesen wären, ja sie lagen nicht einmal auf der geraden Linie der großen naturalistischen Entwicklung. In dem Streben nach Luft und Licht hat er eigentlich nur für die erstere volles Verständnis gehabt. Seine Farbenanschauung unterscheidet sich kaum wesentlich von derjenigen der alten Holländer. Corot ist weit moderner in dieser Beziehung und hat der impressionistischen Landschaftsschilderung mehr und ergiebigere Anregungen geboten. In der That kommen auch von ihm einige Landschafter her, die in der Hellmalerei alles, was Daubigny gleichzeitig geschaffen, weit übertreffen, ohne sonst freilich an sein künstlerisches Maß heranzureichen. Eine weite Ebene und „La Rigole d'Igny“ von 1856, beide von Chintreuil, überraschen durch das helle, duftige Sonnenlicht. Hierher gehören ferner einige frühere Bilder des wesentlich jüngeren Lépine, die sich durch geistreiche Mache und lebendige Effekte auszeichnen, aber noch etwas an schwarzen Schatten leiden.

Daubigny in vieler Beziehung verwandt erscheint Courbet, der freilich eine ganz andere Kraftnatur und ein wirklicher Realist war. Aber davon konnte man auf der Ausstellung kaum etwas merken. Keines der berühmten Bilder, die bei ihrem Erscheinen Künstler und Publikum gleicherweise in wilde Erregung versetzten, war zu sehen. Warum fehlten die Steinklopfer, die Demoiselles de Village, die Demoiselles au bord de la Seine? Sicher wäre das im Pariser Privatbesitz befindliche große figurenreiche Atelier Courbets, das sein ganzes Programm enthält, zu haben ge-

wesen. Man vermißte ebenso eines seiner schönen Jagdbilder und eine seiner romantischen Felsschluchten. Eines der größten Malergenies der französischen Kunst war durch die acht Bilder der Ausstellung durchaus ungenügend illustriert. Ein Selbstporträt des dreiundzwanzigjährigen Künstlers, der breite, etwas derbe Kopf mit den wallenden Locken dunkel gegen die helle Landschaft, interessierte wenigstens gegenständlich. Ebenso wie das, übrigens thörichte, Bild von 1854, „Bonjour, Monsieur Courbet", auf dem der Maler, das Ränzel auf dem Rücken, ehrerbietig von seinem Gönner, Mr. Bruyas von Montpellier, dem sein Diener folgt, begrüßt wird. Bemerkenswert ist hier die sonnige Hintergrundlandschaft mit der auf der Landstraße rollenden Postkutsche. Die „Cribleuses de blé" von 1855 fallen auf durch den blonden hellen Ton und das zartgestimmte Grau und Rot in den Gewändern der Mädchen, von denen die das Sieb schwingende die große Bewegung Milletscher Figuren hat. Schlicht, wahr und intim wie ein Thomasches Schwarzwaldbild wirkt der Blick in das Jurathal von 1864. Ein umfangreiches, aber etwas gleichgültiges Bild ist die der Stadt Paris gehörige, 1868 entstandene „Siesta". Schön gemalte Ochsen stehen im Schatten einiger hoher Bäume, unter denen die Arbeiter ihre Mittagrast halten. Sehr frisch ist die Ferne, dem Ganzen fehlt aber die einheitliche Wirkung. Die „Quelle", ebenfalls von 1868, eine nackte Frau im Waldesschatten, von wunderbarer Harmonie der zartvioletten Töne des meisterlich hingestrichenen Körpers mit dem Grau des Gesteins und dem tiefen Grün des Laubes ließ deutlich erkennen, daß an solcher Quelle Leibl und Trübner geschöpft haben. Von der Größe der Auffassung und Tonschönheit seiner Marinebilder gab „Die Welle" wenigstens eine Ahnung. Noch sind zwei sorgfältig ausgeführte malerische Kohlenzeichnungen zu erwähnen, der Künstler in seinem Atelier und eine Kopfstudie zu den Demoiselles au bord de la Seine.

Es war im Jahre 1849, als Millet mit Kind und Kegel seinen Einzug in das Malerdorf am Saum des Waldes von Fontainebleau hielt, wo er jene Bilder malen sollte, die ihm, spät freilich, den Weltruhm schufen. Schon fünfunddreißigjährig war er und hatte eine reiche, wenn auch wenig befriedigende Thätigkeit hinter sich. Dieser früheren Zeit noch gehört ein kleines Bildchen an, „les étoiles filantes", Frauengestalten mit langwehenden Gewändern, deren helle Körper an dem stumpfblauen Firmament hinziehen, und wohl auch das etwas absichtlich vor einen bewegten Himmel gestellte nicht sehr glückliche Porträt eines Marineoffiziers. Ein echter Millet aber ist das 1860 gemalte lebensgroße Brustbild einer Bäuerin, die ihr Kind füttert. Der stumpfe Ausdruck der jungen Mutter, die den Löffel anbläst, den die schwere Arbeitshand sorgsam hält, die Spannung in dem Kindergesicht sind trefflich charakterisiert und fein gestimmt die grauen und blauen Töne der Gewänder und das rote Fleisch. Auf der „Heimkehr vom Felde" baut sich die Gruppe der auf einem Esel reitenden Frau, die ein Mann mit dem Arbeitszeug und drei Schafe begleiten, monumental vor dem bläulich grünen Abendhimmel auf, an dem ein Stern erglimmt. Aehnlich wirkungsvoll steht die Silhouette des „homme à la houe", der mit erhobenem Arm seinen Kittel anzieht, vor dem rötlichen Dämmerschein. Die „Barrière", ein Holzgatter, das vom dunklen Gebüsch der Hecke umrahmt, den Blick auf die helle Landschaft frei läßt, beschließt die Reihe der ausgestellten Bilder. Das ist gewiß nicht viel für einen Mann, der unter den vielen Größen der modernen französischen Malerei als ein ganz Großer dasteht. Warum hat es die Ausstellungsleitung nicht möglich gemacht, wenigstens Millets populärstes Bild, den Angelus, dessen Rückkauf aus amerikanischem Besitz vor Jahren Paris so emotionierte, zu zeigen, da es doch zur selben Zeit für eine Londoner Ausstellung zu haben war? Einigermaßen entschädigte für diesen Ausfall eine Sammlung von neun

Pastellen und elf Zeichnungen in Kreide und Kohle, umso-mehr als in diesen Materialien Millet seine Intentionen ungetrübter zum Ausdruck bringt als in der bei ihm meist eigentümlich wolligen Oelfarbentechnik. Es waren herrliche, zum Teil durch Reproduktionen bekannte Blätter, an deren einfachen Motiven sich der Stil des Meisters machtvoll entfaltet. Nur auf das Pastell „nach dem Gewitterregen" sei noch besonders hingewiesen, weil es wie das schöne Bild im Louvre, zu dem es die Studie ist, eine vereinzelte Stellung im Werk des Meisters einnimmt. Aber es übertrifft das Gemälde in jedem Betracht. Das Frühlingsgrün der Wiese und die ferne Baumwand strahlen noch frischer und sonniger, der Regenbogen spannt sich noch leuchtender und durchsichtiger über das dunkle Grau der abziehenden Wolken. Klarer als seine anderen Werke zeigt es diesen Einsamen im Zusammenhang der allgemeinen Entwickelung.

Obwohl Courbet keine eigentlichen Schüler hatte, so bewirkten doch sein klares mit Fanatismus verkündetes Programm, seine starke Persönlichkeit, seine malerische Meisterschaft, daß sich eine Reihe von Anhängern um sein Banner, das Banner des Realismus, wie man das Streben nach Naturwahrheit damals nannte, scharten. Es wird einem jungen Maler, der im Beginn der sechziger Jahre in Paris arbeitete, schwer gewesen sein, diesem Einfluß ganz zu entgehen. Gerade die talentvollsten haben ihn am stärksten erfahren, Leute, die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in vorderster Reihe stehen, wie Monet, Renoir und der größte von allen, Manet. Von dieser Gruppe wird später die Rede sein. Hier mögen zunächst zwei weniger bekannte, keineswegs unbedeutende Maler genannt sein. Alphonse Legros lebt seit bald vierzig Jahren in London, wo er sich namentlich als Lehrer einen Namen gemacht hat. Er ist sehr geschätzt als Radierer und Zeichner. Eben jetzt hat der Luxembourg eine umfangreiche Ausstellung seiner Blätter veranstal-

tet. Man gewinnt, besser als aus den wenigen Zeichnungen der Centennale, den Eindruck eines feinen, künstlerisch empfindenden, aber eigentümlich schwankenden Talents. Bald schattiert er seine Köpfe in der sauberen weichen Art Lionardos mit schrägen parallelen Bleistiftstrichen, bald sucht er mit Feder und Sepia-Lavierung Rembrandt'sche Helldunkeleffekte, bald imitiert er den breiten Holzschnittcharakter deutscher Meister. Zu einem eigenen Stil hat er es nirgends gebracht. Daher kommt es auch, daß seine beiden Bilder auf der Ausstellung den Courbet'schen Einfluß unverhohlener zur Schau tragen als die irgend eines anderen Künstlers. Das eine ist von 1860. Eine Frau in braunem Kleid und buntem Shawl steht, Blumen in der Hand, neben einem scheckigen Hund an einem Waldbach. Ein Jahr später ist das „Ex-Voto" gemalt: Eine junge Frau ganz in Weiß kniet betend vor einem am Waldesrand errichteten bäuerischen Ex-Voto, einem „Marterl". Hinter ihr knieen enggedrängt sechs Weiber in schwarzen Kleidern und weißen Häubchen. Eine siebente jüngere Frau steht mit einer verlöschenden Wachskerze daneben. Die Lebensgröße der Figuren, ihre schlichte Porträthaftigkeit, die breite Malweise, die starken Kontraste des kalten Weiß und Schwarz, der dunkle Ton des Grün, das alles ist reiner Courbet, nur gemildert durch einige Sentimentalität in der psychologischen Schilderung.

Ein Talent von viel stärkerer Originalität als Legros ist der gleichaltrige schon mit achtundzwanzig Jahren 1875 gestorbene R e g a m e y. Er schien so gut wie verschollen, bis die Centennale sein Andenken durch Vorführung zweier Soldatenbilder und nun wohl auf die Dauer wiedererweckte. Verwunderlich ist es nicht, daß eine Zeit, die für die patriotische Schlachtenmalerei eines Meissonnier, Détaille und Neuville schwärmte, einen Künstler vergaß, der auch in dem Soldatenbild nichts als eine malerische Aufgabe lösen wollte. Die Tamboure der Gardegrenadiere, die in doppelter schräg nach

der Bildtiefe führender Reihe dastehen und auf den Wink des martialischen Tambourmajors ihre Wirbel schlagen, sind in der allgemeinen Anordnung von Raffet abhängig, aber wie vor dem dunklen Himmel und der dämmerigen Landschaft das Rot der Uniformen und das gelbe Metall der Trommeln aufleuchten, ist rein malerisch empfunden und nur um dieser Wirkung willen gemalt. Das Bild entstand 1865, vier Jahre später folgten die „Kürassiere“, ein stolzes Werk, in dem Regamey seinen eigenen Stil gefunden hat. Die Reiter, die, in ihre grauen Mäntel gehüllt, neben den abgezäumten Rappen stehen, heben sich in großer kräftiger Silhouette von dem hellen Abendhimmel ab. Die starken Lokalfarben des Rasens, der Uniformen und der Pferde tönen mit dem Blau der fernen Bergzüge, dem lichten Blaugrün der Luft und den gelben Wolkenstreifen zu einer sonoren Harmonie zusammen. Ohne Courbet wäre eine solche Stimmung wohl nicht möglich gewesen, aber sie läßt nichts mehr von der Schwächlichkeit einer bloßen Nachempfindung spüren.

An derselben Wand mit dem Ex-Voto von Legros und Regamey's Kürassieren hing als drittes Meisterwerk der „Coin de Table“ von F a n t i n - L a t o u r. Eine Gesellschaft junger Dichter und Schriftsteller — darunter Verlaine — hat sich zusammengefunden, einige sitzen an einem Tische, auf dem neben den Resten des Frühstücks ein Blumentopf steht, an der Wand hängt ein einfach gerahmtes Pastell. Auch Fantin gehört zu dem Kreise der Courbet-Anhänger, aber hier bleibt von dem Meister nichts mehr als seine Wahrhaftigkeit, eine schlichte Wahrhaftigkeit ohne die Derbheiten, mit denen Courbet seine Wahrheitsliebe unterstreicht. Die koloristische Haltung wirkt auf den ersten Blick fast nüchtern, bis man die unendliche Feinheit entdeckt, mit der die zarten Töne zusammengestimmt sind, die Technik erscheint fast schüchtern und zaghaft, aber aus den kleinen aneinandergereihten Farbenflecken entsteht ein mildes Vibrieren der Luft im Raume, die

Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten in Haltung und Ausdruck ist diskret und doch von größter Lebendigkeit. Gleich bedeutend als Kunstwerk wie als document humain wäre der richtige Platz für dieses Bild im Luxembourg an der Seite von Fantins berühmtem Atelier Manets. Von ähnlicher Qualität und gleich vortrefflicher Milieuschilderung ist die „Famille D.", ein Herr mit zwei Damen. In der farbigen Wirkung und der Helldunkelbehandlung erinnert die „Stickerin" an das schöne Porträt der Frau des Künstlers in der Berliner Nationalgalerie. Sein Selbstbildnis mit dem breitknochigen bartlosen, von vollem langen Haar umrahmten Gesicht, zeigt einen mehr slavischen als französischen Typus.

Hier mag kurz eingeschaltet werden, was von dem Inhalt dreier großer öder Säle einigermaßen bemerkenswert erschien.

Unter den berühmten Namen, die da vertreten waren, sind sogar wirkliche Talente, die aber nie recht von der eigentlichen Strömung der französischen Kunst erfaßt wurden, sondern ans Ufer trieben und in Buchten und Winkeln ihre stillen Kreise zogen. Da ist eine Reihe älterer Künstler zu nennen, die ihre Anregungen nicht oder nicht ausschließlich aus der Natur, sondern aus den Galerien alter Bilder holten. Einer der besten ist Ricard, unter dessen altmeisterlich vornehmen Porträts von starker Charakteristik dasjenige des Malers Ziem hervorstach. Der treffliche Boulard war mit einem schönen Rembrandt'schen Kinderbildnis und einer sich an Brouwer anlehnenden Landschaft vertreten. In der einen Tisch deckenden Magd geht Bonvin Vermeer'schen Effekten nach, bleibt aber hart. Ribot hatte neben den breit hingestrichenen Bildern einer Kreuzabnahme und einer normannischen Kneipe in der Art des Ribera ein sehr feines grautoniges Küchenbild aus seiner frühen Zeit. Auch Roybet, der Frans Hals'sche und Jordaen'sche Meisterschaft mit äußerlichstem Virtuosentum imitiert, überraschte durch ein kleines

Mädchen mit Puppe von vornehmer Terborch'scher Farbenstimmung. Baudry, der für seine großen Dekorationsstücke das ganze italienische Cinquecento um Rat frug, hatte in dem kleinen Porträt Edmond Abouts die pikante Farbe und den geistreichen Vortrag seines Landsmannes Corneille de Lyon nachgeahmt und in dem lebendigen Bildnis Garniers, des Erbauers der großen Oper, fast sich selbst gefunden. Der 1886 als Siebziger gestorbene Cals mutet mit seiner modernisierten Holländerei wie eine Anticipation von Israels an.

Eigenartige Erscheinungen sind Dehodencq, der in seinen orientalischen Schilderungen neben Delacroix'scher Farbenpracht schon pleinairistische Anwandlungen verrät. Ferner Paul Guigou (1836—1871) mit einer interessanten beinah impressionistisch behandelten Landschaft aus dem Jahre 1866, von dessen Absichten aus diesem einen in grünen und blauen Tönen gehaltenen Bild aber keine rechte Anschauung zu gewinnen ist. Noch dürfte Vernay hier zu nennen sein, von dem der Katalog nichts zu sagen weiß, als daß er in Lyon geboren ward. Die zwei Blumenstilleben dieses Künstlers zeichnen sich durch lockere Behandlung und schöne, harmonische Farbe aus, merkwürdiger waren ein paar in breitem, dekorativen Stil gehaltene Kohlezeichnungen von Landschaften, auf denen die Sonnenuntergangsstimmung wirkungsvoll durch einige farbige Pastellstriche angedeutet war.

Daß auch die Begründer des Pleinairismus und des Impressionismus einen guten Teil ihrer Anregungen von Courbet empfingen, wurde schon oben erwähnt. Auf der Ausstellung konnte man freilich diese Erkenntnis nicht gewinnen; aber für Monet beweist es die Dame in dem grünen Seidenkleid, die vor zwei Jahren in der Salle Petit zu sehen war, für Renoir die Dame mit dem Papagei, die gegenwärtig von der Berliner Secession gezeigt wird, und für Manet das große Déjeuner sur l'herbe. Dieses letztere (1863) bildete auf der Centennale den Mittelpunkt der Gruppe

von dem Dutzend Bildern Manet's, obwohl es trotz des wundervollen Kleiderstillebens und der Kraft, mit der sich die nackten Körper von dem grünen Grund abheben, keineswegs zu seinen besten Arbeiten gehört. Die gegen vierzig Nummern zählende Manetsammlung des Mr. Pellerin hatte einige ihrer schönsten Stücke hergegeben, so das lebensgroße Porträt des Stechers Desboutin (1875), der die Pfeife stopfend neben seinem Windhund steht, von meisterlicher Breite und äußerster Lebendigkeit; das „Déjeuner im Atelier“ (1869) mit dem an dem Frühstückstisch gelehnten Schwager Manets, einem blonden Knaben im Strohhut, in seiner grauen von wenigen Farben belebten Tonwirkung von höchster Feinheit, die „Bar in den Folies Bergères“ (1882), eine durch den Umstand, daß man den ganzen Theatersaal und auch die Barmaid selbst noch einmal im Spiegelbild sieht, nicht ganz klare und etwas gesuchte Darstellung; eine sehr frische „Ansicht von Argenteuil“ an der Seine (1874) und die seiner letzten Zeit angehörende, ganz in Luft und Licht gebadete „Familie Monets“ im Garten. Außerdem sah man einen frühen Stierkampf (1863), von momentanstem Leben, noch etwas schwer in der Farbe; den Hafen von Boulogne (1872), glattes, blaues Meer mit ausfahrenden Segelschiffen, von vornehmster Farbenwirkung; das lebensgroße Porträt der Malerin Eva Gonzelès (1870), die in weißem Kleid an der Staffelei sitzt, zu ihren Füßen einen blauen Teppich; ein noch etwas altmeisterliches Fischstilleben; breit und groß gemalte Päonien und endlich ein Bund Spargel, nichts als das, einfach, ohne alles sogenannte malerische Arrangement, aber dadurch, daß der ganze Reichtum koloristischer Reize nachempfunden ist, durch den die Natur auch die kühnste Malerphantasie noch immer übertrifft, ein Kunstwerk ersten Ranges. Wenn man so wie hier Gelegenheit hat, eine ganze Wand mit Bildern Manets zu überblicken, so fällt einem nicht etwa deren starke Helligkeit auf, es sind sogar sehr dunkle darunter, was als das

eigentlich Charakteristische erscheint, ist die Farbigkeit. Er kann es wagen, wieder alle Lokalfarben sprechen zu lassen, ohne bunt zu werden, weil er den duftigen Schleier zarter Lufttöne darüber breitet, die jeder Farbenfläche ihre Härte und den Kontrasten ihre Schroffheit nimmt. Schwarz wirkt bei ihm schwarz und weiß weiß, obwohl kein stecknadelkopf-großer Fleck reinen Pigments hingesetzt wurde. Dabei ist er von der größten Ehrlichkeit, sein wunderbares Malerauge sieht koloristische Feinheiten in der Natur, an denen die frühere Kunst achtlos vorüberging, nie setzt er eine Farbe willkürlich, eines bestimmten Effektes wegen hin, sie ist ihm immer Ausdruck des Stofflichen als Lokalfarbe, Mittel der Raumwirkung als Luftton. Und ebenso ist sein malerischer Vortrag, auf den sich der beliebte Atelierjargon wie „lustig, witzig, amüsant“ nicht anwenden läßt, er ist ehrlich und ernst im höchsten Grad, immer nur Ausdrucksmittel nie Selbst-zweck. Der gleiche künstlerische Ernst lebt noch weiter in den Impressionisten, Malern, die um weniges jünger als Manet, mit ihm zusammen, Anregung empfangend und wieder-gebend, dem selben Ziele zustrebten. Dieses Ziel war und ist der Naturalismus. Denn der Naturalismus ist ein Ziel kein Mittel. Ja man kann sagen, das Ziel wird um so sicherer erreicht, je weniger naturalistisch die Mittel sind. Die plastisch aufgesetzten echt vergoldeten Schmuckstücke auf vene-zianischen Quattrocentobildern wirken unendlich weniger na-turalistisch als ein aus ein paar grauen und gelblichen Tönen zusammengestrichener Goldreif auf einem Manet'schen Bild. Von Jahrhundert zu Jahrhundert, manchmal von Jahrzehnt zu Jahrzehnt steckt der Naturalismus seine Ziele höher und zwingt die Kunst, neue Ausdrucksmittel zu schaffen, die um so feiner und durchgeistigter werden, je raffinierter die Pro-bleme sind. Man vergleiche eine Landschaft von Ruisdael mit einer von Monet und man wird ohne weiteres zugestehen, daß mit dem Grad treuer Naturwiedergabe, wie sie der Hol-

länder übt (und wie „übersetzt" erscheint schon diese neben einer Dürer'schen Naturabschrift), die atmosphärischen Probleme eines Impressionisten-Bildes nicht entfernt zu lösen waren. Sicher ist das Erkennen solcher Natureindrücke und die Schaffung der Zeichen, durch die sie uns übermittelt werden, eine bei weitem größere Phantasiethat, als alles, was eine sogenannte Gemüts- und Phantasiekunst zu bieten vermag, die aber gerade deshalb, weil sie auch bei dem Beschauer eine künstlerische Phantasiethätigkeit verlangt, so wenig verstanden wird.

Die Bilder der Impressionisten füllten einen ganzen Saal, der nebst der Wand mit den Gemälden Manets den Glanzpunkt der Centennale bildete. Ja selbst die ganze übrige Ausstellung zeigte weniges, das sich an Frische der Beobachtung und Lebendigkeit der Wiedergabe damit messen konnte. Trotzdem hätten die Veranstalter der Ausstellung noch ganz anders hier einsetzen müssen, denn mehr als in der Schule von Barbizon, ja zum erstenmal wieder seit den Tagen von Velazquez und Rembrandt ist in dem Pleinairismus und Impressionismus etwas Neues und Großes erstanden. Allein mit den Bildern im Besitz der Kunsthandlung von Durand-Ruel, dessen bleibendes Verdienst es ist, an die lange verspotteten und vor allem nicht gekauften Maler geglaubt und ihnen einen anfangs freilich sehr bescheidenen Absatz verschafft zu haben, hätte sich ein weit imponierenderer und mannigfaltigerer Ueberblick über diese Schule geben lassen. Monets großes „Frühstück" und das große „Hafenbild", beide aus den sechziger Jahren, die „Grenouillière" und „Die tanzenden Paare" von Renoir hätten die Eintönigkeit der vielen in Gegenstand und Format so verwandten Bilden wohlthätig unterbrochen, und die Meister von Seiten repräsentiert, die hier ungeahnt blieben. Immerhin konnte man die Entwicklung der in ihren Anfängen so verwandten, später sich immer mehr differenzierenden Künstler wie Pissaro, Sisley und

Monet gut verfolgen. Gemeinsam aber ist ihnen allen das Fortschreiten von einer gedämpften Tonigkeit und breitem Auftrag im Sinne Corots, zu immer größerer Farbigkeit und Luftigkeit bei einer die Formen mehr andeutenden pointillierenden Behandlung. Eine besondere Stellung nimmt Cézanne ein, der neben Manet wohl den größten Einfluß auf die junge Generation hatte und dessen mosaikartig aus Tonflecken zusammengesetzten Landschaften und einfache Stilleben von großer Kraft sind. Die ausgesprochenste koloristische Begabung hat Renoir, der nur manchmal etwas unklar in der Form und willkürlich in der Farbe wird. Doch hat keiner wie er es verstanden, die weiche Grazie und das sinnlich Träumerische der Französin wiederzugeben. Er erinnert darin an Greuze, obgleich dieser süßlicher ist und ein weit geringeres malerisches Vermögen hat. Erwähnt seien hier nur die Dame in der Loge und das halbwüchsige Ballettmädchen. Der sanfte Perlmutterton ihres Kostüms ist neben dem Blau des Gürtelbandes und dem Rosa des Tricots und der Schuhe von äußerster koloristischer Feinheit.

Neben diesen Hauptmeistern machen sich einige geringere Begabungen immerhin noch bemerkbar, wie Lebourg und Guillaumin, mit von Monet inspirierten Landschaften, Vignon mit einem Stilleben in der Art von Cézanne und der gleichfalls von Cézanne herkommende Gauguin, dann zwei Damen, Eva Gonzalès, die durchaus von Manet beeinflußt ist, und Monets Schwägerin Berthe Morizot, eine wirkliche Künstlerin, die in ihren Schilderungen eleganter Damen und hübscher Kinder weibliche Anmut und Feinheit der Empfindung mit einem zarten duftigen Kolorit vereinigt.

Ein Talent von starker Eigenart, den meisten bisher so gut wie unbekannt war Fréderic Bazille, der neunundzwanzigjährig, im deutsch-französischen Krieg fiel. Seine „Sortie du bain" ist klar und schön in der Farbe, wenn auch

noch etwas hart; viel interessanter erscheint aber das junge Mädchen im hellen Kleid mit roter Gürtelschleife, das im Schatten einer Kiefer sitzt und sich in ihrer tiefen Farbigkeit dunkel von der sonnigen südfranzösischen Landschaft abhebt, die mit breiten bestimmten, an Cézannes Technik gemahnenden Tonflecken hingesetzt ist.

Einen besonderen Platz nimmt Degas unter den Impressionisten ein. Wie bei diesen schreitet auch seine Entwickelung von den zarttonigen, glatt gemalten Bildern der Jugendzeit zu einer lebhafteren Farbigkeit und lockeren nervösen Malweise fort. Aber er hat sich dem Gebiet, auf dem die eigentlichen Schlachten der modernen Kunst geschlagen und gewonnen wurden, der Landschaft, fast ganz fern gehalten. Ihn interessiert vor allem die menschliche Figur, auf deren Wiedergabe er die Eigenart des impressionistischen Sehens, die Fähigkeit, die momentanste Bewegung zu erfassen, anwendet. Seine Zeichnung ist von einer unübertroffenen Lebendigkeit und charakterisierenden Kraft. Dabei ist er von allen der subjektivste, jedenfalls der geistreichste, den sein außerordentlicher Geschmack nicht vor kleinen Bizarrerieen bewahrt. Da er sich zeitlebens von den großen Ausstellungen fern gehalten, durfte man hoffen, wenigstens auf der Centennale diese feinste Künstlerphysiognomie des modernen Frankreich, diesen französischsten unter den Malern der Gegenwart vollgültig repräsentiert zu sehen. Seine zwei Bilder waren aber nur eine Erinnerung an ihn, ärmlich und fast nichtssagend im Vergleich zu einer unermüdlichen schöpferischen Thätigkeit von mehr als dreißig Jahren. Das Innere einer „Baumwollfaktorei in New-Orleans“ aus dem Jahre 1871 ist von sorgfältigster Ausführung und feinster auf das zarte Grün des Wandanstrichs gestimmten Tonwirkung. Die Typen der Händler und der Commis sind sehr amüsant charakterisiert. Die „Ballettprobe“ ist ein gutes Beispiel für diesen von Degas mit Vorliebe behandelten Gegenstand. Das stereotype Lä-

cheln der Uebenden und die Langeweile der Unbeschäftigten, der mechanische Eifer des Tanzmeisters und die abgespannte Blasiertheit, mit der sich Direktor und Regisseur auf ihren Sesseln recken, können nicht lebensvoller und mit mehr malerischem Geschick für koloristische und räumliche Wirkung geschildert werden. Auch in seinen fünf Pastellen der Handzeichnungsabteilung herrschten die Mädchen „mit den langen lasterhaften Beinen“ vor. Von unerbittlicher Charakteristik ist die Familie Mante, eine Portiersfrau mit ihren zwei Töchterchen, der kleinen häßlichen für die Kunst verlorenen und dem Stolz der Familie, der Balletteleven.

Wer, mit den Dessous des französischen Kunstbetriebes nicht vertraut, aus dem trotz der mangelhaften Vertretung noch immer glänzenden Saal der Impressionisten hinübergeht in die endlosen Säle der modernen französischen Kunstausstellung, der wird den Eindruck gewinnen, daß all diese Männer einer abgeschlossenen Kunstepoche angehören, etwa wie die Maler von Barbizon, daß zwar das, was sie erstrebt und erreicht, in der mannigfaltigsten Form in den Kunstbesitz der Gegenwart übergegangen, sie selbst aber und unmittelbare Nachfolger von ihnen nicht mehr zu den Schaffenden gehören. Wie erstaunt wird der sein zu hören, daß die meisten von ihnen noch unter den Lebenden weilen, daß sie zwar die Sechziger schon überschritten, aber noch in voller Thätigkeit und was mehr sagen will noch in stetem Fortschreiten begriffen sind, daß sie alle, den einzigen 1883 verstorbenen Manet ausgenommen, am Beginn der von der Décennale umfaßten Periode in den Jahren höchsten schöpferischen Vermögens waren und, daß eine Reihe begabter Anhänger in der gleichen Richtung selbständig und mit hohem künstlerischen Erfolg weiterarbeitet. Er wird sicher bewundernd vor einem solchen Reichtum an malerischem Vermögen stehen, der es Frankreich gestattet, das strahlendste Blatt seiner modernen Kunstgeschichte unaufgeschlagen zu lassen und doch noch den Wett-

bewerb mit den übrigen Ländern erfolgreich aufzunehmen. Aber er wird wohl auch fragen, wie ein solcher Zustand möglich ist, ob trotz der Secession des vorwärtsschreitenden Teils der Künstlerschaft noch immer eine beschränkte Cliquenherrschaft maßgebend ist, oder ob jene Maler selbst es vorziehen, nicht auf den lärmenden Markt hinauszutreten und welcher Art wohl die Erfahrungen gewesen sein müssen, die sie dazu bestimmten. Vielleicht aber wird er auch nicht mehr fragen, wenn er sieht, welche Bilder das Publikum mit seiner Gunst beglückt und welche Künstler von ihren Kollegen prämiiert werden.

Daß sich darunter sehr tüchtige Arbeiten und sehr ehrenwerte Meister befinden, ist zweifellos, es fehlt ihnen nur eben das eigentlich Schöpferische und daher wie ein Wunder Unverstandene und die Unfähigkeit, mit dem Allerweltsgeschmack zu paktieren. Manchem dieser Art begegnen wir noch in den letzten Sälen. Ein zahmer Popularisator des Pleinairismus war der seiner Zeit ungemein überschätzte Bastien Lepage, der die modernen Licht- und Luftprobleme bis zur Bedeutungslosigkeit abschwächte und durch einen Zusatz von Sentimentalität für die große Menge schmackhaft machte. Ja für ihn als Landschafter hat weder der Impressionismus noch selbst die Schule von Barbizon existiert, was er will, hat schon Constable, nur mit größerer malerischer Energie, gelöst. Sein Selbstporträt war von kleinlicher Behandlung der kleinlichen Züge. Ein verwandter Künstler, nicht sehr stark, aber von vornehmem Geschmack, ist Cazin. Neben zwei Landschaften mit den feinen violetten Tönen und den schweren nicht zurückweichenden Himmeln, die ihm eigen sind, sah man das berühmte Gemälde der Judith. Es war wohl für die meisten eine Enttäuschung, die das Bild nur aus Reproduktionen kannten. In dem sehr großen Format wirkt der wie im Flüsterton gehaltene Vortrag ermüdend und für den heroischen Inhalt paßt seine lyrische Stimmungsmalerei ganz und gar nicht. Die Dar-

stellung ist in der That völlig unverständlich und man ist weit eher geneigt, in der schmerzlich dreinsehenden Frau, die ihren Mantel umhängt, und in der mit einem jungen Arbeiter einen Händedruck wechselnden Magd die Mitglieder einer jüdischen Auswandererfamilie zu sehen, die gezwungenen Abschied nimmt, als die biblische Heldin, die auszieht, Holofernes zu töten. Cazin war übrigens nochmals in der Décennale vertreten und zwar weit vollständiger, ebenso wie Carrière, Raffaëlli und Besnard. Zweifellos sind alle drei sehr ausgesprochene künstlerische Individualitäten, aber vielleicht nur zu sehr von dem Wunsche beseelt, das auch deutlich zu zeigen. So sind sie einseitige Specialisten einer etwas absichtlich zurechtgemachten Naturanschauung geworden. Carrières Nebel, nicht als besonderes Stimmungsbild, sondern als stehendes Prinzip, ist wohl eine der sonderbarsten Arten, die Dinge zu zeigen. Doch ist nicht zu leugnen, daß sich die Formen in einer an die Wirkung Rodin'scher Marmorplastik erinnernden weichen Bestimmtheit aus dem alle störenden Details aufsaugenden Dunst heben und der leiseste Farbenfleck eine besondere Wirkung erhält. Neben dem nicht ganz natürlichen Porträt eines Bildhauers, sah man das sehr schöne Bild „Intimité", eine junge Mutter mit zwei Kindern von unendlicher Innigkeit des Ausdrucks. Einen starken Gegensatz hiezu bilden Raffaëllis mehr zeichnerisch behandelte, meist dunkle Figuren auf den kreidig hellen Grund setzende Schilderungen, in denen er das im Sonnenschein blendend grelle Pariser Straßenbild charakteristisch, wenn auch nicht ohne Manier wiedergiebt. Zu seinen besten Bildern gehören die trinkenden Schmiede, bei denen das schwerfällig Zeremoniöse, mit dem die Arbeiter ihre Weingläser ergreifen, gut beobachtet ist. Besnard giebt in dem Porträt der Madame Roger-Jourdain eines seiner glänzendsten koloristischen Kunststücke, für die er die besten Anregungen von den aus elektrischem Bogenlicht und Glühlicht gemischten Beleuchtungseffek-

ten der Cafés Chantants holt. Die nervöse Eleganz der Bewegung, das Ineinanderspielen gelber Lichter und blauer Schatten auf dem Fleisch, das unruhige Flimmern der Schillerfarben des Seidenkleides, das Aufleuchten einzelner Blumen aus dem bläulichen Duft des Hintergrundes wirkt mehr wie eine rasch vorüberziehende wesenslose Erscheinung, denn als Darstellung einer festen Körperlichkeit in einem bestimmten Raume. Und wirklich wie eine duftige und lustige Vision erscheint der himmelwärts entschwebende Pierrot auf dem feintönigen Bilde von Willette, dem geistreichen und unterhaltenden Zeichner, der aber in der Zeichnungenabteilung nicht vertreten war und der als einer der jungen eigentlich unter all den älteren Herren nichts zu suchen hatte. Von Falguière, dem Bildhauer, war ein übrigens respektables Bild von 1876 zu sehen, mit der sehr plastisch gedachten Gruppe von Kain, der seinen Bruder Abel trägt. In der That hat der Künstler dieses Motiv ganz übereinstimmend in einer bei seinem Tode unvollendet zurückgebliebenen Skulptur verarbeitet, die in der Décennale ausgestellt war.

Noch bleiben zwei Künstler zu erwähnen, die beide vor kurzem hochbejahrt starben, ernste, ganz auf sich gestellte Persönlichkeiten, deren jede einen besonderen Ton in die französische Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts brachte und die mit ihren Wurzeln in demselben Erdreich fußen. Ihre Namen wurden schon genannt als von Chassériau die Rede war, Gustave Moreau und Puvis de Chavannes. Aber während der eine sich lebensvoll und fruchtbringend entfaltet und der dekorativen Malerei großen Stils neue Perspektiven eröffnet hat, behält das Schaffen des anderen etwas eigentümlich Steriles und Antiquiertes. Mir ist der große Ruhm, den Moreau unter seinen Landsleuten hat, nie verständlich geworden. Ihm fehlt alles, was die Bedeutung der modernen französischen Malerei ausmacht. Seine Zeichnung ist dürftig, vor allem ohne Leben, die Farbe will-

kürlich und ohne eigentliche Feinheit. Er ist ein Phantast ohne Phantasie, die Komposition mühsam ausgeklügelt ohne poetischen Reiz, wo er märchenhaft wirken will, häuft er kleinliche Schmuckformen, der gequälten Durchführung fehlt jeder geheimnisvolle Hauch, und nie hat er es verstanden, dem landschaftlichen Hintergrund eine poetische Stimmung zu entlocken. Gebildete Franzosen stellen gerne dem Deutschen Böcklin ihren Moreau gegenüber, sie glauben jenen besser zu verstehen, wenn sie an diesen erinnern. Aber Böcklin ist ein Dichter neben Moreau und zugleich ein kraftvoller Naturalist. Unter den fünf Bildern, mit denen er vertreten war, wirkten am vorteilhaftesten die kleinen, mehr skizzenhaften, in denen das Preciöse der Erfindung und die Mängel der Technik mehr zurücktreten. Am lebendigsten und farbigsten erschien er mir stets in seinen Aquarellen, wo ihn das Material zu einer rascheren Arbeit zwang.

Puvis' Kunst, die große Wandflächen zu ihrer Entfaltung braucht, die die Formen vereinfacht und die Farben dämpft, um die Körperhaftigkeit des Naturbildes zur diskreten Wirkung des Flächenschmuckes herabzumildern, kam mit einer Ausstellung von Staffeleigemälden nicht zu ihrem Recht. Doch konnte man sich aus der monumental aufgebauten Komposition der „Fischerfamilie" und der Skizze zum Ludus pro patria im Treppenhause des Museums von Amiens wohl eine Vorstellung von der Richtung seines Strebens und der Art seiner Durchführung machen.

* * *

Ein gleiches Interesse wie die Malerei bietet die französische Plastik des neunzehnten Jahrhunderts auch annähernd nicht. Ich kann mich daher ganz kurz fassen, umsomehr, als die Ausstellung kaum viel Unbekanntes zu Tage förderte, jedenfalls nichts, was geeignet wäre, den Entwicklungsgang dieser Kunst in ein neues Licht zu rücken. Zudem bestand

sie zum größten Teil aus den Gipsabgüssen allbekannter Werke, die sich im Louvre, im Luxembourg, in Kirchen und auf öffentlichen Plätzen befinden. Auch hier ist der Inhalt des Fortschritts und das, was unser Interesse gefangen nimmt, der Kampf des Naturalismus gegen das klassizistische Ideal, wie es am Beginn des Jahrhunderts herrschte. Nur war der Kampf ein um so zäherer, als er sich auf einem Gebiet vollzog, auf dem in der That das Altertum Muster unvergänglicher Hoheit hingestellt hat. Ja, man kann sagen, daß die Antike am Schluß des Jahrhunderts, freilich in einem anderen Sinn, entschiedener zur Geltung gekommen ist als am Beginn. Nicht mehr äußerlich, sondern in dem Wesen ihrer Wirkung. Das hängt auch mit dem Fortschritt unserer Erkenntnis der Antike zusammen. Während die Bildhauer von 1800 ihr Ideal aus den Werken der griechischen Verfallperiode und den konventionellen römischen Kopien abzogen, schöpft Rodin das Geheimnis seiner weichen, aus einem zarten Halbdunkel auftauchenden Formen aus der Betrachtung bester attischer Skulpturen. So hat zwar die Antike wieder gesiegt, aber im Zeichen des Naturalismus, ohne den eine hohe Kunst eben nicht denkbar ist.

Der erste, der dem Klassizismus mit Bewußtsein entgegentrat, war — seltsame Ironie des Zufalls — auch ein David, der Bildhauer von Angers, freilich mit Aufgaben, die ebenso in der Malerei die Künstler stets auf eine treue Beobachtung der Wirklichkeit gewiesen hatten. Ja seine Porträts, so charakteristisch sie sind, haben noch immer etwas übertrieben Monumentales, das zum Beispiel den lebensprühenden Büsten Houdons, der ein Altersgenosse des anderen David, des Malers, ist, völlig fehlt.

Aus dem Jahre 1836 stammt die treffliche Büste Antide Janviers von Huguenin. Gleichalterig etwa mit David d'Angers ist Rude, wohl die fesselndste Erscheinung unter den Bildhauern der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Von ihm

stammt das für seine Zeit merkwürdige Wort: Plus une oeuvre serrera de près la nature, plus elle sera décorative et monumentale. Unter seinen zahlreichen Werken befand sich ein Abguß der herben, fast quattrocentistisch wirkenden Grabfigur Cavaignacs vom Friedhof im Montmartre und die ausgezeichnete Marmorbüste von François Devosge. Von Barye, dem noch immer unerreichten Tierbildner, sah man sechsundzwanzig kleinere Bronzen in einem Glasschrank vereinigt, an anderen Orten einzelne dieser Bronzen in halber Lebensgröße und in der Skulpturhalle den sitzenden Löwen in Originalgröße. An Schärfe der Beobachtung und plastischer Empfindung kommt ihm am nächsten Gardet, dessen Erfolge aber schon außerhalb des Rahmens dieser Ausstellung fallen. Frémiet bringt in seine energievollen Tierdarstellungen leicht etwas Anekdotisches, das dem Publikum Grausen einflößen oder es unterhalten soll. Nach dieser Richtung vollständiger als hier war er in der Décennale vertreten. Von der frischen Lebendigkeit und glücklichen Linie, die er seinen Reitermonumenten zu geben weiß, bot der der Stadt Paris gehörende Standartenträger im Kostüme des fünfzehnten Jahrhunderts ein gutes Beispiel. Wie Frémiet ging auch Carpeaux aus dem Atelier Rudes hervor. Den strengen Naturalismus seines Meisters mildert er durch ein starkes Gefühl für Anmut der Haltung und Grazie der Bewegung. Manches grenzt hart an das bloß Gefällige, bewahrt aber in der Geschlossenheit der Komposition und der lebensvollen Durchbildung der Form sehr ernste bildhauerische Qualitäten. Er war reichlich repräsentiert. Von wenig gekannten Arbeiten nenne ich eine Bronzestatuette des kaiserlichen Prinzen, eine lebendige Büste des Architekten Garnier, diejenige des Notars Beauvois und die kleine reizend bewegte Gruppe der drei Grazien. Denselben Sinn für Leben und Bewegung finden wir in einer Gruppe zweier Bacchantinnen und eines Herkules, die eine

große Vase schleppen, und der Marmorbüste Mathieus von Carrier-Belleuse, der ein Schüler des David d'Angers war. In dem Atelier von Carrier-Belleuse aber hat Rodin das Handwerkliche seiner Kunst gelernt. Er ist in jeder Beziehung der Abschluß und die Bekrönung der französischen Bildhauerei des neunzehnten Jahrhunderts, eine gewaltige Synthese ihrer Bestrebungen. Er faßt ihre Sehnsucht nach dem antiken Ideal in einem erhöhten Sinn zusammen mit dem unermüdlichen Naturalismus, der momentanstes Leben und intensivste Charakteristik zu geben sucht. Und die Werke, die seine nervöse Hand formt, durchdringt er mit dem Pathos seines Wesens, mit dem großen Mitleid, das in jeglicher Erscheinung das Leiden der Kreatur fühlt. Man sah von ihm in der Centennale eine Bronzewiederholung der Statue des ehernen Zeitalters, die im Garten des Luxembourg steht, den Kopf der Statue des hl. Johannes, die Büsten von Laurens, Dalou und Victor Hugo und einen Gipsabguß eines der „Bürger von Calais". In der Décennale stand als grandiosestes Werk dieses Heeres von Skulpturen seine Marmorgruppe „der Kuß". Einen vollen Einblick in den Reichtum des Schaffens Rodins gewann man aber erst in der Specialausstellung, die er in einem besonderen Pavillon eingerichtet hatte. In dessen, von dem Publikum gemiedenen Räumen konnte man sich ungestört der Einwirkung eines der größten Genies der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts hingeben, die in ihrer Gesamtheit, wie die Centennale, mochte sie noch so lückenhaft sein, zeigte, an Zahl und Macht der Künstlerindividualitäten und an Wichtigkeit der künstlerischen Errungenschaften nur noch von der italienischen Kunst der Renaissance und der spanischen und holländischen des siebzehnten Jahrhunderts übertroffen wird.

(Die Kunst für Alle. XVI. Jahrgang 1900—1901.)

Arnold Böcklin.

In der Frühe des 16. Januar hat Arnold Böcklin in seiner Villa am Fiesolaner Hang die Augen für immer geschlossen. Man konnte auf dieses Ereignis seit langem gefaßt sein. Der Meister stand in seinem vierundsiebzigsten Jahre. Von einem Schlaganfall, der ihn vor geraumer Zeit getroffen, hat sich seine trotzige Kraft nie wieder ganz erholt. Im vergangenen Frühjahr dann führte ihn eine heftige Influenza dicht ans Grab. Wer ihn in seiner langsamen Rekonvaleszenz sah, da einzig das klare Auge die ungebrochene Kraft dieses wunderbaren Geistes kündete, die Muskeln aber nur schwach und mühsam der Innervation folgten, der mußte wohl die Hoffnung sinken lassen, daß auch nur der geringste Teil der, angefangen oder halbvollendet, in der Werkstatt stehenden Tafeln zum Abschluß geführt werden könnte. Der Tod Böcklins war kein Verlust in dem Sinne, daß durch ihn die Bereicherung unseres künstlerischen Besitzstandes eine wesentliche Einbuße erlitten hätte. Einen weit größeren Verlust für die Kunst bedeutete der Tod Segantinis und Leibls. Beide standen in voller Manneskraft und mitten im Schaffen und Vieles und Bedeutendes durfte noch von ihnen erwartet werden. Dennoch erschütterte der Tod Böcklins die Welt, die Welt, die ihn kannte und liebte, ungleich tiefer als das Hinscheiden jener beiden. Denn die Persönlichkeit eines Großen, die sich vollendet hat, ist selbst wie ein Kunstwerk, das als beglückender Besitz empfunden wird. Eine Macht geht von ihr aus, die auch jene, die nicht in unmittelbare Berührung mit ihr treten, bereichert. Und scheidet sie, so entsteht eine Leere, die auch das Bewußtsein dessen, was sie als Unvergängliches hinterlassen, nicht zu füllen im stande ist.

Bei Böcklin spricht aber stärker und unmittelbarer als bei irgend einem anderen deutschen Künstler des Jahrhun-

derts die große Persönlichkeit zum Beschauer. In Liebe oder Haß mußte man sich ihr beugen, gleichgültig ließ sie niemanden. Es gab größere Maler als er, aber keinen Maler gab es, der als künstlerische Persönlichkeit gleich machtvoll gewesen wäre. Das schuf ihm seine ganz besondere Stellung inmitten des Sturm und Drangs der modernen Malerei. Zu den Alten gehörte er nicht, denn in seiner Kunst war er ganz auf sich gestellt. Schon früh hatte er sich von dem Gängelband der Tradition losgemacht, in der nur unschöpferische Naturen alles Heil erblicken. Zu den Neuen konnte er aber auch nicht gerechnet werden, obwohl er in manchem Wesentlichen mit ihnen übereinstimmte. Vor allem in dem Wesentlichsten, der selbständigen Naturanschauung. Seine Resultate sind aber doch ganz andere gewesen. Vielleicht läßt nichts so deutlich die Höhen und die Grenzen einer Kunst erkennen, als wenn man sie an den Errungenschaften der modernen Malerei mißt.

Die Bestrebungen nach einer verfeinerten, malerischen Wiedergabe der Natur, die für das neunzehnte Jahrhundert bezeichnend sind, gipfeln im Pleinairismus. Er giebt die Wirkung des Raumes, indem er die Luft malt, die diesen Raum erfüllt. Er vermag das nur durch die subtilste Darstellung der Tonnuancen, die die Lokalfarben durch das sie umflutende Medium erfahren. Die Bilder werden hell, farbig, und durch die Einheitlichkeit der Lufttöne dennoch nicht bunt. Böcklins reiffste Bilder daneben gestellt wirken dunkel, die Lokalfarben stehen trotz leuchtender Transparenz fast hart gegeneinander, die atmosphärische Stimmung scheint kaum berücksichtigt, die Raumwirkung wird mehr durch die Linien- als die Luftperspektive angestrebt. Dem war indes nicht immer so. In seinen Anfängen hat sich Böcklin kaum von dem unterschieden, was anderswo als erste Regung des Pleinairismus zu Tage trat. Ja, sein Pan im Schilf mit den berühmten Sonnenflecken, die Wandgemälde der Wedekindschen Villa waren für Deutschland wirkliche Offenbarungen.

Dieser koloristische Naturalismus beherrscht die ganze Schacksche Periode bis in den Anfang der siebziger Jahre. Es ist die Zeit der Schickschen Tagebuchaufzeichnungen, die voll sind der feinsten Beobachtungen über den Wechsel der Farben unter dem Einfluß des atmosphärischen Lebens.

Seit Böcklins Ansiedlung in Florenz und im wesentlichen bis an das Ende seiner Thätigkeit herrscht die Abwendung von den pleinairistischen Prinzipien, die umso auffallender wird, als durch den Impressionismus und die Zerlegung der Farben eine immer weitere Ausbildung in der Wiedergabe des flimmerigen Spieles des Lichtes und der zarten Harmonie heller Töne erreicht wird. Vielleicht ist der Aufenthalt in Italien nicht ohne Einfluß auf die Wandlung gewesen. Denn wie sicher nicht zufällig die farbige Freilichtmalerei vom Seinethal ausging, wo ein weicher Dunst die Formen umhüllt, ohne doch wie die holländische Luft die Farbe grau zu machen, so mag auch die klare Florentiner Atmosphäre Böcklins koloristische Anschauung mit beeinflußt haben. Neben der Florentiner Luft dürfen wohl auch die Florentiner Quattrocentisten in Rechnung gestellt werden, die dem Meister in der Arnostadt vor Augen standen und deren tiefe Schönfarbigkeit er durch eine verwandte Technik zu erreichen sucht. Aber immerhin, mögen diese Faktoren mitgewirkt haben oder nicht, sicher ist, daß Böcklin mit Bewußtsein und innerer Notwendigkeit seinen eigenen Weg ging. Ein bedingungsloser Verehrer hat das so ausgedrückt, daß er den Impressionismus überwunden habe. Jedenfalls hat er geglaubt, ihn für seine Zwecke entbehren zu können.

Es ist kein Wunder, wenn ein an modernerer Tonmalerei sensibel gewordenes Auge den Böcklinschen Kolorismus als barbarisch empfindet. Wer ihn als maître peintre beurteilt, wer bei ihm la belle matière, den geschmackvollen Farbenauftrag, sucht, wird nicht auf seine Kosten kommen und ihn falsch einschätzen. Böcklins Größe liegt auf einem anderen

Gebiet. Überblickt man im Geist das Werk eines modernen Pleinairisten, so sieht man lediglich malerische Probleme, der Gegenstand als solcher ist nichts, er ist nur der Träger für die Erscheinungen des Lichts und könnte ebensogut anders sein. Bei Böcklin, und welche unendliche Reihe von Schöpfungen stellt sich dem geistigen Auge, ist nicht das malerische Problem, trotzdem es vorhanden, das entscheidende, sondern der poetische Stimmungsgehalt, der an dem Gegenstand haftet, so gerade nur von ihm geweckt werden kann. Den rein malerischen Qualitäten eines Bildes gegenüber versagt das Wort. Man wird im allgemeinen die Situation, den Charakter der Beleuchtung schildern können, aber das, worauf es eigentlich ankommt, was das Bild erst zum Kunstwerk macht, die Harmonie der Farbe, die Feinheit der Töne, die dekorative Wirkung muß ungesagt bleiben. Nun wird man ja auch ein Böcklinsches Gemälde so nicht beschreiben können, daß eine anschauliche Vorstellung davon entstünde. Die malerischen Mittel, mit denen er arbeitet, können in Worten nicht ausgedrückt werden, wohl aber die poetische Stimmung, die er damit erreicht. Man lese nur Schriften über Böcklin, wie da die Schilderung seiner Bilder einen breiten Raum einnimmt und mit welch dichterischem Schwung geschildert wird. Denn das ist sicher, was in seinen Werken ergreift, das kann bis zu einem gewissen Grad, je nach der Begabung der Umschreibenden bis zu einem hohen Grad, in Worten wiedergegeben werden. Darin liegt auch die Erklärung für die endliche Popularität der Böcklinschen Bilder und nicht etwa in einer Zunahme der künstlerischen Kultur. Denn für das Laienpublikum giebt eben doch stets das gegenständliche Interesse den Ausschlag, es will bewegt, gerührt, unterhalten sein. Das alles fand es bei ihm, nachdem es sich einmal an die eigenmächtige und männliche Ausdrucksweise des Meisters gewöhnt hatte.

Aber wie Böcklin nicht die malerische Erscheinung um

ihrer selbst willen malt, so ist er ebensowenig ein Erzähler oder Illustrator. Nie ist der Gegenstand bei ihm das primäre, für den er nun nach der Form sucht. Er ist durchaus nicht das, was oberflächliche Beurteiler ihm vorwerfen, ein litterarischer Maler. Böcklin ist ein Dichter, insofern es ihm auf die Erregung einer poetischen Stimmung ankommt und dieses Stimmungsregister ist von einer überraschenden Ausdehnung und Intensität. Aber insofern ist er ein echter Maler, als ihm diese Stimmung unmittelbar aus der Naturerscheinung erwächst. Darin besteht seine Größe und Einzigartigkeit. Es hat vielleicht keinen zweiten Künstler gegeben, der mit gleicher Phantasiekraft die Erscheinungswelt zu poetischer Ausdrucksfähigkeit gestaltet hat. Ermöglicht wurde es ihm durch seine außerordentliche Naturempfindung und die souveräne Beherrschung der Darstellungsmittel.

Seine künstlerische Entwicklung geht durchaus nach dieser Richtung. In den frühen Bildern zeigt sich eine Fülle naturalistischen Details, die von einer seltenen Schärfe der Beobachtung und einer ganz unmittelbaren Freude an der Erscheinung spricht. Auch wirkliche Naturstudien finden sich unter seinen Blättern. Das rein malerische Interesse überwiegt, obwohl sich schon hier die Vorliebe für poetisch wirkende Bildungen regt. Immer schärfer tritt die Absicht hervor, durch die Darstellung der Natur das Gemüt und die Phantasie in Schwingung zu setzen. Ein Stilleben findet sich in seinem ganzen Werke nicht, selbst reine Landschaften sind außerordentlich selten. Aber ist die Staffage anfangs mehr äußerlich hinzugefügt, zur Verstärkung der Stimmung, so scheint sie später mit Notwendigkeit aus dem Boden erwachsen, die unmittelbare Personifikation des geheimnisvollen Webens der Elemente. Dabei sind die Geschöpfe seiner Einbildungskraft aus einem so starken Naturempfinden geboren, von einem solchen Lebensgefühl durchdrungen, daß der erkältende Eindruck einer er=

klügelten Allegorie gänzlich vermieden wird. Zusehends steigert er auch die suggestive Kraft der malerischen Ausdrucksmittel durch Vereinfachung der Form und Verstärkung der Farbe. Es wäre eine dankbare Aufgabe, das Formale Böcklinscher Bilder auf seine stimmungserregende Funktion hin zu untersuchen. Auf naturalistische Genauigkeit sieht er weniger als auf die Brauchbarkeit zur Erreichung eines bestimmten Eindrucks. Auf diesen arbeitet er mit allen Mitteln los. Eine seiner schönsten Landschaften ist der „Frühlingstag“ in der Nationalgalerie, den Klinger radiert hat. Die seligsten Erinnerungen an toskanische Wandertage werden wach. Alle Elemente dieses wunderbaren Landstriches sind mit intensivster Überzeugungskraft gegeben. Und doch finden sich Abweichungen von der Naturwahrheit, die mindestens so groß sind wie seine schlimmsten Verzeichnungen an Figuren. Man glaubt in den Silberpappelstämmen die Frühlingssäfte bis zum Springen der Rinde treiben und schwellen zu sehen, so lebendig sind sie beobachtet, aber dieselben Bäume sind von oben bis unten im gleichen Ton gemalt, ob sie sich vom dunkeln Lorbeergebüsch, dem blauen Wasserspiegel abheben, oder ob sie in die klare Luft ragen. Und obwohl weiße Wolken am Himmel ziehen, strahlen die grüne Wiese und die bunten Blumen darauf in den tiefsten Lokalfarben — aber eine Frühlingswiese ist es, man möchte fast sagen, wie sie im Buche steht. Daß den Meister bewußte Absicht hierbei leitet, ist nicht zweifelhaft. Von den Gefilden der Seligen existiert eine Farbenskizze, eine der wenigen, die es giebt. Die Komposition steht schon fest, die Massenverteilung, die Anordnung der Staffage ist dieselbe wie im großen Bilde. Aber ein feiner Silberton läßt das Ganze wie eine Abschrift nach der Natur erscheinen. Erst im Verlauf der Arbeit bringt er alle jene Steigerungen und Kontraste, jene Übertreibungen an, die den Eindruck des Märchenhaften und Wunderbaren machen und unsre Sehnsucht wecken sollen. Ja oft erreicht er seine Wir-

kungen weniger durch das, was er zeigt, als was er erraten läßt. Andeutungen landschaftlicher Ausblicke, geheimnisvoller Waldestiefen giebt er, die, fast ein Nichts, stark genug sind, die Phantasie zu ahnungsvoller Thätigkeit zu zwingen.

Auch seinen rein figürlichen Darstellungen verleiht er eine Energie des Ausdruckes, die den Gefühlsinhalt einer Situation völlig ausschöpft. Er findet Körperlinien und Handbewegungen, wie in der Gruppe des Johannes und der Magdalena auf der Kreuzabnahme, in der über Christi Leichnam geworfenen Maria der Pietà, die eine Beredsamkeit haben, die nicht mehr übertroffen werden kann. Keine Gemütsregung ist ihm fremd, von dem Aufschrei des Schmerzes bis zu den Ausbrüchen lärmender Lustigkeit, aber am souveränsten erscheint er wohl, wo er die große Kraft der Charakterisierung in den Dienst seines göttlichen Humors stellt.

Bei einer Kunst, die so ganz Stimmungsausdruck ist, der die Naturerscheinungen in letzter Linie nur Symbole seelischer Zustände sind, kommt es auf die äußerste Feinheit der malerischen Wiedergabe der Dinge nicht an. Das vielbewunderte und vielgeschmähte Auswendigmalen Böcklins ist die natürliche Folge dieser Tendenzen. Man weiß, daß der Meister durch unermüdliches zielbewußtes Schauen sich einen Vorstellungsschatz sammelte, wie er sich vielleicht kein zweites Mal in dem Gehirn eines Malers aufgestapelt fand. Aber ebenso sicher ist, daß keine Künstlerphantasie im stande ist, den Formenreichtum, die Harmonie der mannigfaltigsten Farbentöne, wie sie die Natur bietet, frei aus dem Gedächtnis zu reproduzieren. Dem Schaffen Böcklins indes wäre ein Hindernis gewesen, was anderen als unumgängliche Notwendigkeit erscheint. Für die Gebilde seiner überquellenden Erfindungsgabe genügte das Typische und Charakteristische, aber dieses mußte ihm in unendlicher Fülle in jedem Moment zur Verfügung stehen. Die Arbeit unmittelbar vor der Natur

hätte nur, wie Schicks Tagebuch ihn sagen läßt, die imaginäre Skala seiner Bilder gestört.

Böcklins Stärke war eine andere Stärke als die anderer großer Maler, es war auch nicht eine malerische Stärke. Er bot eine Vereinigung von Eigenschaften, Reichtum dichterischer Visionen, Kraft der künstlerischen Gestaltung, Tiefe und Heiterkeit des Gemütes und Kultur des Geistes, wie sie in dieser Potenz nur den ganz Großen zu teil geworden sind.

* * *

Bei dem Hinscheiden eines Mannes, der mit vollen Händen Schätze gespendet, ist neben der Frage, was er uns gewesen, die andere Frage nicht zu umgehen, was sind wir, die Beschenkten, ihm gewesen. Dieses Kapitel ist freilich bei weitem weniger erbaulich. Es ist oft genug erzählt worden, wie er das Schicksal fast aller großen künstlerischen Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts geteilt hat, vom Publikum, dem er sein Bestes bot, mit Hohn empfangen zu werden. Daß diese Künstlerlaufbahn versöhnlich abschloß, ist nur ihrer langen Dauer zu danken. Hätte sie um zehn Jahre früher geendet, so hätte sie schlecht geendet, die Genugthuung der allgemeinen Anerkennung wäre ihm versagt geblieben. Indes, er hat doch leben können, er fand ja immer den einen oder andern Mäcen, der um den Marktpreis die Bilder kaufte, die keinen Markt hatten. Und Böcklin war stolz und stark genug, dem Geschmack des Publikums keine Konzessionen zu machen. Hier wurde also kaum viel versäumt und, daß die Menge, die in der Tiefe lebt, den Menschen der Höhe nicht versteht, kann beklagt aber nicht getadelt werden. Ein anderes Versäumnis aber fordert den herbsten Vorwurf heraus.

Fand Böcklins Kunst der Tafelmalerei trotz aller Schwierigkeiten eine stetige Entwicklung, so wurde diese dafür auf einem Gebiet, auf dem er das Höchste und Segensreichste zu leisten berufen war, völlig unterbunden. Was wir an

Wandmalereien von ihm besitzen, gehört den Jahren seiner Jugend an: der Schmuck der Wedekindschen Villa, das Treppenhaus im Baseler Museum, der Gartensaal von Sarasin. Es sind Schöpfungen von stilvoller Größe. Aus Schicks Aufzeichnungen wissen wir, mit welcher Intensität Böcklin sich die ästhetischen und technischen Bedingungen dieser Kunstgattung zu eigen machte. Wie wäre gerade seine Malerei mit ihrer Richtung auf dekorative Vereinfachung geeignet gewesen, Räume wahrhaft künstlerisch auszuschmücken. Kein Privatmann, aber auch keine Behörde, keine Regierung fand sich, die es wagte, ihn vor eine solche Aufgabe zu stellen. Welche Summen sind in Deutschland für Wandmalerei verschwendet worden, die nur in den seltensten Fällen das konventionelle Mittelmaß überragten. Gerade bei diesen Schöpfungen, von denen aus am sichersten und nachhaltigsten ein Einfluß auf die breite Menge ausgehen könnte, sucht man ängstlich alles zu vermeiden, was das Banausentum erschrecken könnte. Wie Hauptmanns Michael Kramer aus Anlaß eines gescheiterten Auftrags an Böcklin sagt: es wird zu viel gesündigt. Auch das wäre ein Geschenk von Böcklins Leben, wenn in Zukunft hierin weniger gesündigt würde.

(Die Kunst für Alle. XVI. Jahrgang, 1900/1901.)

Über Arnold Böcklin.

Die Böcklinausstellungen in Basel, Berlin und Hamburg, die mit ihrem alle Erwartung übersteigenden Zulauf zeigten, daß der einst Verlästerte und Verlachte eine anerkannte Macht geworden war, hatten einen diesem Erfolg entsprechenden litterarischen Niederschlag. Mancherlei Treffendes ist bei dieser Gelegenheit gesagt worden. Über eine poetisch ästhetisierende Betrachtungsweise wurde aber in den seltensten Fällen hinaus gegangen. In Worten schwächlich nachzudichten, was der Meister in Form und Farbe kraftvoll ausgesprochen, hatte man unternommen, dem großen Publikum zu Dank, das seine eigne Art, Kunst zu genießen, darin wiederfand. An die philosophischeren Köpfe wandten sich andere, indem sie Böcklins Natursymbolismus analysierten und für den Stimmungsgehalt seines Kolorites die Formel suchten. Gewiß aber läßt sich über einen Meister wie Böcklin noch viel mehr und viel anderes sagen. Kaum einer der Intimen des Hauses hat das Wort ergriffen, keiner von denen, die den Künstler in seiner Werkstatt sahen, ringend mit dem Handwerklichen seiner Kunst, ein treuer Schüler jener gewissenhaften Alten, deren ausgebildete Maltechnik er aus den Gemälden wie aus den erhaltenen Rezeptbüchern zu ergründen strebte. Keiner von denen, die das Glück hatten, ihn auf Spaziergängen in der florentinischen Landschaft zu begleiten, wo er nie müde wurde, schauend seinen eigenen Vorstellungsschatz zu bereichern und andere durch klaren Hinweis auf das Charakteristische und Typische zum künstlerischen Sehen anzuleiten, oder die bei den sonntäglichen Wanderungen durch die Galerie der Uffizien aus der lebhaft ausgesprochenen Sympathie für gewisse Richtungen und der leidenschaftlichen Ablehnung anderer nicht minder bedeutenden Erscheinungen die stolze Einseitigkeit des schöpferischen Genies hervortreten sahen. Keiner von denen endlich, die

mit dabei sein durften, wenn in bescheidener Osteria beim roten Chianti Fragen der Kunst verhandelt wurden und plötzlich ein in die Diskussion geworfenes Wort hinableuchtete in die unergründbaren Tiefen künstlerischer Konzeption.

Auch kein Künstler hat sich meines Wissens unter denen befunden, die über ihn geschrieben. So kam es, daß über dem Dichter Böcklin der Maler Böcklin etwas vernachlässigt wurde. Das ist schade, ein Vorwurf soll damit aber nicht ausgesprochen sein. Denn es scheint in der Natur aller Kunstschreiberei zu liegen, daß sie über allgemeine Charakteristiken und mehr oder weniger begründete Urteile eines, wenn es das Glück will, gebildeten und vorurteilslosen Geschmackes nicht hinauskommt. Von Gelehrten oder Schriftstellern ausgeübt, haftet ihr nicht bloß bei allen technischen, auch bei den subtileren Fragen einer angewandten Ästhetik ein dilettantischer Zug an. Meist werden solche Fragen gar nicht berührt. Es giebt dickleibige Bücher, in denen von nichts als von Bildern die Rede ist und die doch nicht eine einzige künstlerische Analyse enthalten. Das ist der Grund wohl, weshalb die Künstler selbst derlei Äußerungen so gleichgültig gegenüberstehen, sie interessieren sie nur, sofern das Publikum dadurch beeinflußt wird. Und das Publikum hinwiederum erhält wohl einige Schlagworte, nach denen es sich richten mag, eine wirkliche Belehrung aber wird ihm in den seltensten Fällen zu Teil.

Gewiß das Beste, Inhaltreichste und Aufklärendste, was über Kunst gesagt wurde, ist von Künstlern selbst gesagt worden. Aber zu glauben, daß nun alle Not ein Ende hätte, wenn Maler und Bildhauer in ihren Mußestunden Meißel und Pinsel mit der Feder vertauschten, wäre freilich ein Irrtum. Die Sache liegt auch hier nicht so einfach. Abzusehen ist vorerst von Jenen, die an alle Leistungen nur den Maßstab der akademischen Richtigkeit anlegen. Das ist ein Maßstab, der sich jeder temperamentvollen Schöpfung gegen-

über als zu kurz erweist. Dann hat jeder Künstler von starker Begabung — und die anderen zu hören, verlohnte sich wohl kaum — seine eigene Ästhetik, um so ausgesprochener je eigenartiger er ist. Diese Ästhetik dürfte in den meisten Fällen nicht über eine dunkle Empfindung oder allenfalls die primitive Fassung des Atelierjargons hinauskommen. Aber auch wo sie sich zu einer litterarisch wiederzugebenden Form durchgerungen hat, wird es mit ihrer Anwendbarkeit auf andersartige Erscheinungen seine Bedenken haben. Mehr aus den Erfahrungen des eigenen Schaffens als aus der Beobachtung verschiedenartiger Kunstprodukte abstrahiert, ist sie eben eine persönlich bedingte und keine allgemeingültige Ästhetik. Die Gefahr liegt nahe, daß sie Fremden gegenüber ungerecht und einseitig autoritativ auftritt, mag sie in der eigenen Sache ein noch so helles Licht auf die verborgenen Triebfedern der künstlerischen Gestaltung werfen. Das Beste, was Künstler über die Kunst gesagt haben, das haben sie über ihre eigene Kunst gesagt.

Es fügt sich glücklich, daß Vieles ja das Meiste, was uns die Schriften über Böcklin schuldig geblieben sind, in den nachstehend veröffentlichten Aufzeichnungen eines Malers, wenn auch nicht erschöpft, so doch berührt wird. Dabei haben sie den frischen Reiz des persönlich Erlebten. Treu den wechselnden Ereignissen der Tage folgend, lassen sie einen unmittelbaren Blick in dieses reiche und angeregte Künstlerdasein thun. Das Bild eines vollen und ganzen Menschen stellt sich uns dar. Nicht minder fesselnd sind die Aufschlüsse, die wir über den Künstler erhalten. Über die Art seines Naturstudiums, das nie an dem einzelnen Fall haftet, sondern stets zum Typischen durchdringt und es im Gedächtnis aufstapelt zur freien Verfügung bei der Gestaltung der Kunstwerke. Über die durchdachte Arbeitsführung und das wissenschaftliche Interesse, mit der alle technischen Vorgänge behandelt werden. Über das stete Streben, das Material zu

vervollkommnen und es in der rationellsten Weise zu verwerten. Über all das endlich, was die persönliche Ästhetik des Meisters ausmacht. Fehlt hier auch die systematische Zusammenfassung und behält die Darstellung etwas Aphoristisches, zuweilen selbst Widerspruchsvolles, so gewinnt sie dadurch, daß sie an bestimmte Fälle anknüpft, ungemein an Anschaulichkeit. Mit Staunen wird man gewahr, welch hoher Grad von Überlegung und von Einsicht in die malerischen Wirkungen ein Schaffen bestimmt, das scheinbar müheloss einer unerhört produktiven Phantasie entströmt.

Der diese Tagebuchblätter mit Eckermannscher Hingebung und Wahrheitsliebe niederschrieb, war ein junger Berliner, der im Jahre 1864 den großen Staatspreis für Geschichtsmaler errungen hatte und auf seiner Studienreise nach Rom kam. Er wird als „schönbegabter, ebenso innig als begeistert strebender von hohen Idealen erfüllter Künstler" geschildert, als „ein Mann voll reger Empfänglichkeit und in die Tiefe dringendem Verständnis, von lauterem, gütigem, freundlichem Gemüte, das sich neidlos an allem Großen, Schönen, Tüchtigen, was andere schufen, innig erfreuen und entzücken konnte". In seinen oft poetisch staffierten Landschaften klingen italienische Reiseerinnerungen und Einflüsse Böcklins zusammen. Geschätzt wurden seine liebenswürdig aufgefaßten, fein charakterisierenden Bildnisse. Er starb am 26. Februar 1887 in Berlin.

Uns ist Schick vor allem wert durch das treue Bild, das er uns von Böcklins Künstlertum überlieferte. Als 25jähriger Jüngling trifft er den im kraftvollsten Mannesalter stehenden Meister, der nach den kurzen Weimaraner Jahren wieder in sein geliebtes Rom zurückgekehrt war. Er wird von dem Älteren zu intimem Verkehr herangezogen, eine Zeit lang ist er sogar sein Ateliergenosse und hat das Glück aus dem neidlos erschlossenen Born einer reichen Erfahrung und eines in seltenem Maße durchgebildeten Kunstverstandes schöpfen zu

dürfen. Die Aufzeichnungen brechen im August 1866 ab, da Böcklin schon Anfang September nach Basel übersiedelt. Erst im Spätsommer des Jahre 1868 wurden sie wieder aufgenommen, als Böcklin seinen jungen Freund, der bis dahin in Rom geblieben war, auffordert, ihm bei der Ausmalung der Treppenwände im Basler Museum zu helfen, die ihm auf Jakob Burckhardts Veranlassung übertragen worden war. Die große Aufgabe, vor die der Meister hier und bei den Fresken für das Sarasinsche Gartenhaus gestellt wird, bietet einen unversieglichen Anlaß für Erörterung der wichtigsten, technischen und ästhetischen Fragen. Mit dem 7. August 1869 schließen Schicks Aufzeichnungen. Unmittelbar darauf verläßt er Basel.

Die Erinnerung an Eckermann wurde durch das liebevolle Aufgehen in dem Wesen eines Größeren geweckt, das Schicks Tagebuchblätter auszeichnet. Daß diese aber für die Erkenntnis Böcklins nicht die gleiche Bedeutung haben wie die „Gespräche“ für diejenigen Goethes, ist nicht seine Schuld. Es fehlt ihnen die abschließende Bedeutung. Was Eckermann nachschreiben durfte, das waren die abgeklärten Anschauungen eines Lebens, das sich vollendet hatte, für das Sturm und Drang in weiter Ferne lagen. Die paar Jahre aber, für die wir Schicks Zeugnis haben, bilden nur eine Episode in Böcklins Laufbahn. Es ist eine schaffensfrohe, ergiebige Zeit, die durch die Bilder der Schack-Galerie und die Basler Fresken charakterisiert wird, doch gehört sie noch in das erste Drittel seiner Thätigkeit. Diesen Jahren folgen dreißig weitere Jahre einer rastlosen Arbeit und Entwickelung. Des Meisters Meinungen über Dinge und Personen mögen heute ruhiger und leidenschaftsloser sein, als wie sie der Vierzigjährige aussprach. Nicht minder hat sich seine Naturanschauung verändert. Seine koloristischen Probleme sind andre, kühnere geworden. Am wenigsten stabil blieben wohl die technischen Ansichten. Ihre Wandelbarkeit fällt

schon während der kurzen Zeit auf, über die sich die Schicksche Berichterstattung erstreckt. Der rege Forschergeist Böcklins, sein eminent praktischer Sinn lassen ihn immer neue Hülfsmittel, neue Verfahren aufspüren. Bis in die letzte Zeit hat er nicht aufgehört die Malmittel zu verbessern, die technische Prozedur zu vervollkommnen, um sie seinen künstlerischen Zwecken fügsam zu gestalten. Das darf nicht außer Augen gelassen werden bei der Beurteilung oder gar der Benützung dieser Seite der Schickschen Notizen. Auf dem überaus schwierigen und komplizierten Gebiet mögen auch kleine Irrungen und Mißverständnisse des Berichterstatters nicht ganz ausgeschlossen sein.

All diese Bedenken wurden nicht für hinreichend erachtet, um von der Veröffentlichung der Tagebuchblätter abzusehen. So zeitlich bedingt ihr Wert immerhin ist, für die Charakterisierung der künstlerischen Persönlichkeit des Basler Meisters bilden sie ein unschätzbares Dokument. Den vollen Nutzen dürfte freilich erst Böcklins künftiger Biograph daraus ziehen, seine Aufgabe wird es sein, dieses Material gewissenhaft an dem von andrer Seite zuströmenden Material zu überprüfen. Manches wird erst im Zusammenhalt mit sonstigen Aussprüchen, wie mit der künstlerischen Bethätigung Böcklins einen vollen Sinn ergeben, manches wird auch wohl einen andern Sinn gewinnen. Die großen Wesenszüge aber werden sicher jede Probe bestehen, denn wenige Künstler lebten, die so unbeirrt von äußeren Einflüssen jederzeit nur sich selbst und sich selbst jederzeit so ganz gaben wie Arnold Böcklin.

(Vorbemerkung zu der von Cäsar Flaischlen bearbeiteten Herausgabe der Tagebücher Rudolf Schicks aus den Jahren 1866, 68 und 69, während welcher Schick mit Böcklin zusammenlebte und seine Unterhaltungen mit ihm niederschrieb. — Erschienen zuerst im Pan, IV. Jahrgang 1898, dann als selbständiges Werk: Berlin 1901. Verlag von F. Fontane & Co. [jetzt Egon Fleischel & Co.].)

Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie zu Berlin.

Was die beiden großen Böcklin-Ausstellungen in Basel und Berlin boten — einen Überblick über das Werk des Meisters und einen Einblick in die Entwicklung seiner künstlerischen Ausdrucksmittel — das bietet, auch nur annähernd, keine der öffentlichen Bildersammlungen. Nur das Basler Museum zeigt wenigstens einen Ansatz dazu. Daß der Prophet zu Hause nichts gilt, haben Böcklins Stadtgenossen nicht ganz wahr gemacht. Vielleicht kam ihm zu statten, daß er draußen lebte, und daß von draußen der Ruf seiner ersten Erfolge in die Heimat drang. Wie dem auch sei, mögen die guten Basler dem Genieflug ihres Landsmannes noch so mißtrauisch gefolgt sein, das Gefühl, daß hier eine außergewöhnliche Macht sich äußerte, scheint stets wach geblieben zu sein, oder wurde doch von aufgeklärten Freunden des Künstlers, wie Wackernagel und Jakob Burckhardt, immer wieder geweckt. Nicht nur bestellte oder kaufte man Bilder bei dem zwar vielversprechenden, seine Eigenart aber erst schüchtern betonenden jungen Künstler, man hat, wozu weit mehr gehört, es verstanden, auch von dem reifen, den Allerweltsgeschmack souverän ignorierenden Meister Werke für die heimische Sammlung festzuhalten. Es wurden ihm sogar Mauerflächen in dem Museumsbau zur Verfügung gestellt, an denen er zeigte, daß er der Mann gewesen wäre, der deutschen Freskomalerei den Stil zu schaffen, den die zünftigen Wandmaler nicht zu finden vermochten. Aber keine Behörde war erleuchtet oder mutig genug, dieser im höchsten Sinn dekorativen Begabung die würdige Aufgabe zu stellen. Zwei Gönnern blieb es überlassen, in bescheidenem Maße dieses Versäumnis gut zu machen. Es scheint, daß ein wirkliches Mäcenatentum an die Persönlichkeit gebunden ist. Der Staat hat kein Talent dazu. Wahrhaft gewählte, charaktervolle Samm-

lungen moderner Gemälde finden sich nur in den Händen von Privaten. Der Schöpfung einer guten öffentlichen Sammlung stehen fast unüberwindliche Hindernisse entgegen. Daß Böcklin die machtvollste Persönlichkeit der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts ist, scheint heute ein kaum bezweifelter Glaubenssatz, wenigstens dürfte es schwerlich einen Galeriedirektor geben, der anderer Meinung wäre. Wo aber findet sich die Galerie, die an Zahl und Bedeutung der Werke Böcklins sich mit Privat-Sammlungen wie derjenigen des Grafen Schack, des Freiherrn von Heyl oder der von Simrock messen könnte. Jetzt freilich beginnt man hastig die klaffende Lücke zu stopfen, aber nun ist auch mit den größten Mitteln nicht mehr zu erreichen, was früher um ein billiges zu haben gewesen wäre. Summen werden dem Kunsthandel geopfert, mit deren zehntem Teil man zur rechten Zeit einem großen Künstler die Freiheit seines Schaffens hätte sichern können. Gewiß gehörte ein solches Mäcenatentum zu den Aufgaben einer staatlichen Sammlung, die sich dem Geschmack des großen Publikums überlegen zeigen und die Führung übernehmen müßte, statt mühsam der aufdämmernden besseren Erkenntnis nachzufolgen. Und den Vorteil hätte nicht der Künstler allein, der Staat selbst würde dabei trefflich fahren. Er würde nicht nur verhältnismäßig billig kaufen, er hätte vor allem auch die Auswahl. Im Falle Böcklin wäre es ein leichtes gewesen, charakteristische Werke aus allen Perioden dieser gottbegnadeten Künstlerlaufbahn zu erwerben und der Nation einen Schatz von unvergleichlichem Wert zu stiften. Denn mehr als bei einem anderen Künstler hätte sich der Wert einer solchen Sammlung nicht nur aus der Summe des Wertes der einzelnen Werke zusammengesetzt. Noch ein neuer, großer Wertfaktor, der entscheidende für die Würdigung des Meisters, wäre hinzugetreten. Einem einzelnen Bilde Böcklins gegenüber den richtigen Standpunkt zu gewinnen, fällt schwer, es behält vielfach etwas Rätselhaftes, Willkür-

liches. Nur auf seine malerischen Qualitäten hin angesehen, wird es leicht und gerade von feinsinnigen Beurteilern unterschätzt. Wodurch Böcklin bezwingt, das ist seine künstlerische Persönlichkeit, die sich in ihrer ganzen Kraft und ihrem Reichtum in einem Werk, und wäre es auch sein bestes, nicht enthüllt. Um sie darin wiederzufinden, muß man sie in der Mannigfaltigkeit ihres Schaffens kennen gelernt haben. Dann findet das Rätselvolle seine Aufklärung, das scheinbar Willkürliche gewinnt eine tiefere Gesetzmäßigkeit und, angesichts der übermächtigen Individualität verlieren die Bedenken gegen die malerische Darstellungsform an Gewicht. Zum Bewußtsein dieser herrlichen, aus dem Vollen schöpfenden Gestaltungskraft zu kommen, wäre für jeden eine Bereicherung gewesen.

Nebenbei wäre noch ein Gewinn abgefallen für die wissenschaftliche Erkenntnis von der Entwicklung Böcklins, der besonderen Art seiner Kunst und seinem Verhältnis zu den künstlerischen Tendenzen der Zeit, eine Erkenntnis, die jetzt mühsam aus weitauseinander liegendem Material zusammenzulesen, oder im Flug aus zeitlich beschränkten Sonderausstellungen zu gewinnen ist.

Auch das Basler Museum, von allen Böcklin-Sammlungen die kompletteste, bietet diesen Überblick doch nur in sehr unzureichendem Maße. Gar nicht bietet ihn die numerisch stärkste, die Schackgalerie, die sich ganz auf die Frühzeit beschränkt. Und beinahe ebensowenig die an dritter Stelle stehende Berliner Nationalgalerie. Noch bis vor kurzem zeigte sie nur Bilder aus den letzten Münchener Jahren und aus dem ersten Florentiner Aufenthalt, also von 1872 bis etwa 1884.

Erst durch die hochherzige Schenkung der Felix Koenigschen Erben kam ein Gemälde aus Böcklins früherer Zeit in die Nationalgalerie, das Porträt des Kammersängers Wallenreiter. Vom Herbst 1860 bis zum Herbst 1862 lebte Böcklin

in Weimar, wohin er mit Lenbach und Begas vom Groß-
herzog als Lehrer an die neu gegründete Kunstschule berufen
worden war. Es war dies der einzige, freilich mehr wohl-
gemeinte als glücklich ausgefallene Versuch, den Künstler
dauernd von der drängendsten Brotarbeit unabhängig zu
machen. Gewaltsam zog es ihn nach Italien, wo er in leib-
licher Not und unter unendlichen geistigen Anregungen seine
Jugendjahre verlebt und ein Weib gefreit hatte. Schon im
Herbst 1861 machte er eine Ferienreise, die ihn bis Genua
führte und ein Jahr später siedelte er ganz nach Rom über.
In dieser Weimarer Zeit ist das Bildnis Wallenreiters ent-
standen. Denselben Jahren gehören noch an die „Venus,
die den Amor aussendet“ (Böcklinwerk der Photograph.
Union Band I, Tafel 39), der sich geißelnde „Anachoret“
(Böcklinwerk Band II, Tafel 38), die „Jagd der Diana“
(Böcklinwerk Band II, Tafel 40), der „Panische Schreck“
(Böcklinwerk Band I, Tafel 40). Gemeinsam ist ihnen allen,
daß sie die Sehnsucht nach Italien künden. Sie wurzeln
völlig in den Eindrücken, die Böcklin jenseits der Alpen
erfahren. Aus Erinnerungen an die südliche Natur und an
die südliche Kunst setzen sie sich zusammen. Die ersteren kom-
men am reinsten im „Panischen Schreck“ zur Geltung. Es
ist seine selbständigste Schöpfung. Die unselbständigste in
ihrer malerischen Erscheinung ist aber Wallenreiters Por-
trät. Unwillkürlich sucht man nach dem venezianischen Bild-
nis, das ihn inspiriert haben könnte. Diese Anordnung des
Kopfes vor dem Mauerpfeiler, neben welchem Lorbeerzweige
in die blaue Luft schneiden, hat man ebenso schon gesehen
wie diese altmeisterliche, von warmen Lasuren zusammen-
gehaltene Farbenstimmung. Freilich vermeidet er jede kostüm-
liche Maskerade, wie er denn durchaus nicht etwa altertümlich
wirken will. In der Schilderung der hübschen weichen Züge
des jungen Sängers spricht sich ein ganz modernes Empfinden
aus. Koloristische Feinheiten, wie sie das Mauerwerk des

Pfeilers zeigt, und die Absicht auf poetische Stimmung sind völlig Böcklins Eigentum. Nur hat er es in den Werken dieser Zeit, so viel Individuelles sie enthalten, zu einem eigenen Stil noch nicht gebracht. Der mehrere Jahre zuvor entstandene „Pan im Schilf“ (Böcklinwerk Band IV, Tafel 2), der des jungen Künstlers Ruf gründete, hat eine solche Freiheit und Unabhängigkeit der Naturanschauung, daß man erstaunt ist, ihn nun auf einmal wieder zu konventionellen Ausdrucksmitteln greifen zu sehen. Solche Fälle bleiben indes doch vereinzelt und ich weiß nicht, ob sie nach der Weimarer Zeit überhaupt noch auftreten. Jedenfalls umfaßt das darauffolgende Jahrzehnt die Jahre seines uneingeschränktesten Naturalismus. Die Schönfarbigkeit ist durch den Luftton im Zaum gehalten. Ja, es ist sogar eine Neigung für gedämpfte graue Töne vorhanden. Die braune Sauce der sogenannten Koloristen hat er nie gekannt. Es ist ihm immer um die Wahrheit der Erscheinung zu thun, nicht sowohl in jeder Einzelnheit als in der Gesamtwirkung. Die malerischen Absichten, die ihn treiben, finden in den Schickschen Aufzeichnungen, die in diese Zeit fallen, einen ungemein lebendigen, theoretischen Ausdruck. Die Schacksche Galerie liefert das Anschauungsmaterial dazu.

Am Ende dieser Periode steht das 1872 in München gemalte Selbstbildnis Böcklins mit dem fiedelnden Tod. Die farbige Wirkung ist sehr diskret. Um so stärker ist die plastische, die mit derben Mitteln erreicht wird. Die scharf von oben einfallende Beleuchtung setzt helle, fast weiße Lichter auf die Höhen der Modellierung. In der rechten Hand streifen die Kontraste ans Harte und erscheinen nur durch die noch stärkeren Gegensätze des schwarzen Rocks und der blendenden Wäsche gemildert. Als Farben kommen daneben kaum der dunkelgrüne Vorhang, auf dem die Künstlerbezeichnung wie ein schwaches Ornament steht, und lebhafter nur das lichte Braun des Geigenholzes, das scharfe grüne Pigment im

Pinsel und die helle Farbenmischung auf der Palette zur Geltung. Das Bild ist nicht sehr erheblich als Malwerk und würde sich als solches neben den berühmten Selbstbildnissen älterer und neuerer Zeit schwerlich halten können. Hätte es keinen andern geistigen Gehalt als etwa das Porträt des Delfter van der Meer, der sich vom Rücken gesehen an der Staffelei sitzend darstellt, und doch ein Wunderwerk der Malerei ist, so wäre sein Eindruck kaum tiefgehend. Es hat aber auch nichts einschmeichelnd Glattes in der Ausführung oder weichlich Poetisches in der Auffassung, wodurch sich die Mehrheit der Beschauer so gerne bestechen läßt. Daß es trotzdem die Beschauer, auch jene, die Werke der bildenden Kunst mehr mit dem Auge als mit der Seele betrachten, in seinen Bann zwingt, verdankt es der außerordentlichen suggestiven Kraft der Darstellung. In einem gedankenvollen Aufsatze, den Ferdinand Laban unserem Gemälde im „Pan" widmete, ist das Wesen dieses Selbstbildnisses in die Worte gefaßt, daß „nicht nur die gesammelte Kraft, das produktive Vermögen des Dargestellten, seine Genialität potentia, sondern recht eigentlich auch die Bethätigung dieser Begabung, der Augenblick der Inspiration, der Vorgang des Schaffens, die Genialität actu" in ihm zum Ausdruck gelangt. Es ist für das Wesen seines Schöpfertums in hohem Grad bezeichnend, wie er, um diesen doppelten Zweck zu erreichen, alte Darstellungsformen mit einem durchaus neuen Geist erfüllt und eine äußerlich vertraute Situation einen ungeahnten Tiefsinn künden läßt. An Shakespeare gemahnt das, der in dem graziösen Spiel, das er einer Novelle des Boccaccio entlehnt, die verborgensten Geheimnisse des Menschenherzens offenbart. Böcklin verbindet hier die Haltung des sich selbst konterfeienden Malers, in der Velasquez sich auf den Meninas zeigt, mit dem Memento mori-Motiv altdeutscher Bildnisse. Oft wurde darauf hingewiesen, daß für dieses letztere die nächste Anregung Holbeins Porträt des Sir Bryan Tuke

in der Münchener Pinakothek geboten haben mag. Hier hält der Knochenmann die Sense in der einen Hand, während er mit der anderen auf die Sanduhr deutet und den Schädel mit dem Ausdruck des Sprechens dem Porträtierten zuwendet. Aber für diesen selbst existiert er, wie auf allen ähnlichen Darstellungen, nicht. Man kann den Knochenmann zudecken, ohne daß die Darstellung an Verständlichkeit verliert. Böcklins Tod hat keines der konventionellen Attribute und nichts von der Leichenbittermiene seiner Amtsbrüder, er ist ein fideler Spielmann, der mit der einschmeichelnden Zudringlichkeit eines Zigeunergeigers sich zum Ohr des Malers neigt und ihm grinsend auf der letzten Saite seines Instruments das Lied von der Vergänglichkeit aller Dinge vorfiedelt. Und nicht ungehört verklingt dieses. Es wurde schon gesagt, daß der Maler sich in der Haltung eines gegeben hat, der, sein eigenes Porträt malend, von der Staffelei auf und auf sein Spiegelbild schaut. Doch die Übereinstimmung ist nur äußerlich. In Wahrheit fixieren seine Augen keinen Gegenstand, mit parallelen Sehachsen blicken sie ins Unbestimmte und Unbegrenzte. Der Maler schaut nicht, er lauscht den Klängen, die ans Jenseits mahnen. Das ist das Geniale und das Einzige dieses Selbstbildnisses, daß es den Charakter des Künstlers so voll ausschöpft. Wie sich in der robusten Männlichkeit des Fünfundvierzigjährigen eine frische Lebensbejahung und die Freude an der Sinnlichkeit der Dinge ausspricht, so deutet der ins Weite gehende Blick auf ein Schaffen, das in der vergänglichen Erscheinung den bleibenden Sinn zu fassen sucht.

In demselben Jahre 1872 oder im darauffolgenden entstand die große „Pietà“ der Nationalgalerie. Unter den nicht gerade häufigen religiösen Darstellungen Böcklins nimmt die Schilderung der Schmerzensausbrüche über den Tod Christi den breitesten Platz ein. In dem frühen Bild des Basler Museums (Böcklinwerk Band I, Tafel 33) ist es

Magdalena, die mit dramatischer Gebärde den Tod des schönen Mannes beweint. Wiederholt hat Böcklin die klagende Magdalena allein gemalt. Es sind alles knappe Brustbilder. Das Problem ist ihm weniger ein formal malerisches, als die Darstellung seelischen Schmerzes in einem schönen Frauenantlitz. Nur die Hände — meist sogar eine allein — werden zur Unterstützung des physiognomischen Ausdrucks herangeholt. Erschöpfend hat er die Aufgabe in der „Magdalena“ vom Jahre 1895 gelöst. Die Haare hängen wirr in die Stirne, die Augen blicken groß und starr, Thränen rollen über die eingefallenen Wangen, der Mund ist im Schluchzen halb geöffnet, die Hand greift krampfhaft in das schwarze, das Hinterhaupt bedeckende Tuch. Das ist unendlicher Schmerz, völliges Aufgehen und Sichvergessen im Schmerz. In den früheren Darstellungen ist noch ein Rest von schöner Pose im Anklang an den koketten Zug, den dieses Motiv in der alten italienischen Malerei behält. Dieser Art ist das Magdalenenbild von 1871, das mit der Raczynski-Sammlung in der Nationalgalerie aufgestellt ist. Im Hintergrund sieht man den Hügel mit den Grabkammern, zu denen ein Pfad emporführt. Darüber erhebt sich ein düstrer Himmel fast im selben Ton, nicht hell wie es nach der Reproduktion den Anschein hat. Es existiert die Photographie eines Bildes, das, mit dem Namen und dem Datum 1870 versehen, eine offenbare Vorstufe ist. Man versteht, daß diese Fassung den Maler nicht befriedigte. Die Trauer erscheint kaum angedeutet, die Haltung ist unentschieden, die im späteren Bild so sprechende Gebärde der Hand noch ganz unentwickelt.

Vor allem aber sucht Böcklin für den Schmerz der Mutter die ergreifendste Form. Nach dem leidenschaftlichen Jammer, der auf der Berliner „Pietà“ Maria über den Leichnam des Sohnes wirft, zeigt das Brustbild von 1877 das von endlosen Thränen verwüstete Antlitz der Madonna, deren zum Kuß gespitzte Lippen das Haupt des Toten suchen und als letzte

Steigerung bringt die große Kreuzabnahme (Böcklinwerk Band II, Tafel 4) die matronenhafte Maria, die in stummer Fassungslosigkeit die Hände an die Schläfen preßt. Deutlich läßt sich an der Entwicklung dieses einen Motives der für Böcklin charakteristische Fortschritt zu einem immer gesättigteren, persönlichen, alles Konventionelle abstreifenden Ausdruck der Situation erkennen.

Erworben wurde die „Pietà“ erst 1888, aber schon 1877 hatte der erste Leiter der Nationalgalerie, M. Jordan, dessen verständnisvolles und ausdauerndes Eintreten für die Kunst Böcklins leider nicht ganz den gewünschten Erfolg fand, mit dem Meister über eine andere Fassung des Motivs unterhandelt, die als Unterlage für einen Staatsauftrag dienen sollte. Der Brief, in dem Böcklin die Unmöglichkeit auseinandersetzt, die verlangte Skizze zu liefern, ist für das Rationalistische dieses „Dichters“ so bezeichnend, daß er wohl verdient, hier wiedergegeben zu werden. — Böcklin schreibt am 17. August 1877 an Jordan:

> Mit einer anderen Fassung der „Pietà“ hat es mir nicht gelingen wollen. Mein erster Versuch war, den Engel mit einem Symbol des Trostes kommen zu lassen. Das sieht aber trostlos conventionell aus, wenn aus den Wolken ein Symbol gebracht wird, es möge dies auch mit der größten Rührung geschehen. Der Beschauer glaubt nicht daran, sondern sagt kühl: Das bedeutet dieses oder jenes.
>
> Wir haben uns zwar so ziemlich an dergleichen Darstellungen gewöhnt, so daß uns bei einem altdeutschen Engelsgruß das Darbringen einer Lilie nicht unangenehm berührt. Doch ist das Interesse an einem solchen Bilde anderer Art. Wir freuen uns der behaglichen Darstellung des Raumes, der lieblichen Jungfrau, der reinlichen Malerei und in dieser Gemüthsverfassung werden wir durch die Anwesenheit eines reichgekleideten

Engels, der eine sauber gemalte Lilie überreicht, nicht gestört. Hier ist aber eine tieferschütterte Mutter, die sich über die Leiche ihres Sohnes geworfen hat. Wir stellen uns die ungeheuren Leiden vor, leiden mit und nun wird eine Blume oder ein Palmzweig gebracht. Mitten in Herzensempfindungen drängt sich ein fremdes Element, die Einheit ist gestört, die Wirkung aufgehoben.

Da ich versprochen, Ihnen von diesem Bild eine Skizze zu schicken, so bin ich Ihnen die Erklärung schuldig, warum ich das nicht gethan und ich wünsche Sie zu überzeugen, daß ich, um meinem Versprechen nachzukommen, was mir damals ein Leichtes schien, die Sache von den verschiedensten Seiten überlegt und versucht habe.

Es handelt sich darum, die Idee des Bildes deutlicher zu veranschaulichen. In die dunkle Verzweiflung soll Licht und Trost kommen. Was kann trösten oder wenigstens den Schmerz erträglicher machen? Das einzige bildlich Darstellbare ist innige Theilnahme. So hatte ich, wie Sie gesehen, die Aufgabe zu lösen versucht.

Die Wirkung aber ist nicht befriedigend. Das müßige Mitgefühl der Kinder bildet kein Gleichgewicht zum großen Schmerz der Mutter und wird durch die Anwesenheit des Engels, der tröstenwollend sich herabneigt, überflüssig gemacht.

Ich ließ den Engel allein herabkommen. Malerisch war dies am wirksamsten. Nun glaubte ich aber erst dem Kern des Übels auf die Spur gekommen zu sein, denn, rein menschlich gedacht: was thut der Engel hier? Er ist nur eine Personification des Trostes, den der Himmel dem armen Weibe zukommen lassen soll und dies müßte ihm schriftlich beigefügt werden.

Da wir einmal durch die reale Darstellung einer unglücklichen Mutter auf den Boden der Wirklichkeit gestellt sind, so sind wir consequent und verlangen Wirk-

liches. Giebt es denn Engel? Die lebendigste Darstellung würde da nicht helfen. Ob nun die Erscheinung halb aus den Wolken taucht oder lichtumstrahlt mit flatterndem Gewand herunterschwebt und sich herüberneigt — man glaubt nicht an sie.

So kam ich auf Umwegen wieder auf das allererste Motiv, die ganz stille, dunkle Scene der über der Leiche liegenden Mutter. Wie sie jetzt gemalt ist, genügt sie, um für sich allein zu wirken, weder in der Form, noch in der Farbe, aber an der künstlerischen Verarbeitung hindert mich eine gewisse Furcht vor zu tiefer Erregung, die ich gegenwärtig vermeiden muß und in die ich während der Arbeit unzweifelhaft geraten würde.

Ohne Frage ist diese Selbstkritik sehr begründet. Dem Bilde fehlt die starke einheitliche Wirkung, die sonst von Böcklins Schöpfungen ausgeht. Inhalt und malerischer Ausdruck decken sich nicht. Was uns an der Darstellung gegenständlich interessiert, ist die menschliche Tragödie, die sie enthält. Von ihr werden wir erschüttert. Das Mitleid der Kinder, so rührend es geschildert ist, der Trost, den der Engel spendet, setzen sich für uns in keine unmittelbare Empfindung um. Die Tiefe unseres Mitleids wird dadurch nicht gemildert und wir zweifeln sehr, ob das Leiden dieser gebrochenen Mutter gelindert wird, die überdies die himmlische Erscheinung gar nicht sieht. Diese Himmelserscheinung aber, die gegenständlich für uns nur in zweiter Linie steht, dominiert malerisch durchaus. Die schimmernde Helligkeit der Wolken, der leuchtende, rote Mantel des Engels lassen die Dämmerung, die unten herrscht, noch dunkler erscheinen. Von den beiden Skizzenblättern, die zu dem Bilde existieren, zeigt das ausgeführtere die Komposition schon wesentlich in der endgültigen Fassung. Nur fällt auf, daß sie in der Lichtführung abweichen. Es scheint, als hätte Böcklin ursprünglich die Absicht gehabt, den himmlischen Glanz sich auch über die Gruppe unten ergießen

zu lassen. Bei der Durchführung mögen sich Bedenken malerischer Natur ergeben haben, deren Beseitigung dann auf Kosten der inhaltlichen Klarheit ging. Das Bild, das Böcklin wohl nie recht befriedigt hat, blieb lange auf der Staffelei. Einmal soll er den Engel durch Beigabe des Lilienstengels ausdrücklich als Gabriel charakterisiert gehabt haben, der, wie er die Geburt des Heilands verkündet hatte, nun auch bei dessen Tod als Tröster erscheint.

Denn auch rein malerisch gehört unser Gemälde nicht zu Böcklins glücklichsten Leistungen. Zu sichtbar fällt es in zwei Teile auseinander, die, wie sie sich nach ihrem Inhalt nicht verschmelzen, auch koloristisch sich fremd, fast feindlich gegenüber stehen. Man begreift, daß der Meister die Lösung nur in der Beschränkung auf die untere Gruppe sah. Diese allerdings enthält große Schönheiten. Hier ist alles kühn und herb und ganz entfernt von der weichlichen Stimmung der oberen Region. Es ist kühn, wie hier die herbe Ruhe des Todes durch die starren Horizontalen des Marmorsockels und des steif hingestreckten Leichnams wiedergegeben ist, über den sich der lebendige Körper in hilflosem Schmerz zusammenkrampft. Kühn ist auch, wie auf die physiognomische Sprache ganz verzichtet wird. Um so eindringlicher sprechen die wunderbar ausdrucksvolle Rückenlinie der Mutter und ihre Hände, von denen die eine in den Locken des Sohnes wühlt und die andere sich verzweiflungsvoll in seinen Arm krallt, als hofften sie noch einen Rest von Lebenswärme zu finden. Ein kühler blauer Dämmerton liegt über der Scene. Neben dem tiefen Blau des Mantels der Maria und dem Dunkel der Landschaft, in der man mit Mühe flache, von einem Fluß durchschnittene Erdwellen erkennt, schimmern magisch der weiße Marmor mit den über die Stufen gestreuten Rosen und die fahle Leichenfarbe.

Daß, wie für das Selbstporträt mit dem Tod der Münchner Holbein, so für die Anordnung des Leichnams Holbeins

toter Christus im Basler Museum vorbildlich gewesen sein mag, ist schon von anderen erwähnt worden. Böcklin hat solche Anregungen, die durch eine richtige Beobachtung oder besonders schlagenden Ausdruck auf ihn wirkten, dankbar und bescheidenen Sinnes angenommen, freilich von sich aus wieder neu belebt. So bedauerte er, wie Schick erzählt, den Colmarer Altar Grünewalds nicht gekannt zu haben, als er seinen Christus und Magdalena malte. Er bemerkte, daß dort die Magdalena ihre Hände nicht in gewöhnlicher Weise gefaltet, sondern zitternd, krampfhaft gespreizt habe, was dem Beschauer als höchste Verzweiflung tiefen Eindruck mache. Man erkennt unschwer dieses Motiv wieder an seiner Magdalena auf der großen Kreuzigung. Und aus der weiteren Beobachtung, daß Grünewald über Stirn und Augen einen Schleier gedeckt hat, als ließe sich der ungeheure Schmerz gar nicht mehr ausdrücken, scheint er in der völlig verhüllten Mutter Gottes unseres Bildes die letzte Konsequenz gezogen zu haben.

Wohl zum erstenmal in der „Pietà" künden sich die Stileigentümlichkeiten an, die für die nächsten zwölf Jahre etwa Böcklins Schaffen seinen besonderen Charakter geben und an die vor allem gedacht wird, wenn von der eigentümlichen Erscheinung seiner Kunst die Rede ist, die einfache große Silhouette und die Vorliebe für starke tiefe Farben, in denen das Blau überwiegt. Die Bilder dieser Zeit erhalten eine Kraft der dekorativen Wirkung, die von den früheren auch nicht annähernd erreicht wird. Sicher hat die 1874 erfolgte Übersiedelung nach Florenz viel zu dieser Entwicklung beigetragen. Die klaren und reinen Umrisse der toskanischen Landschaft, die Landhäuser mit ihren ausgesprochenen Horizontalen, die sich mannigfach schneiden und zu den Vertikalen der Vegetation in pikanten Gegensatz treten, mögen sein Liniengefühl ebenso gesteigert haben, wie die in der durchsichtigen Luft intensiver wirkenden Lokaltöne seine Freude an der Schön-

farbigkeit. Diese letztere steckt ihm im Blut und ist das eigentliche Ausdrucksmittel seiner romantischen Sinnesart. In der früheren Zeit durch eine strengere Naturbeobachtung im Zaum gehalten, macht sie sich mehr theoretisch Luft in der Bewunderung für das leuchtende Kolorit der Altdeutschen. Jetzt bricht sie durch unter dem doppelten Einfluß der Florentiner Quattrocentisten und der Natur von Florenz. Die Mittel, sie ins Werk zu setzen, schafft sich Böcklin durch eingehendes Studium der alten Malerrezepte, durch unermüdliche Proben und gewissenhafte Behandlung des Farbenmaterials.

Das früheste Bild, das diese Florentiner Periode in unserer Sammlung repräsentiert, sind die „Gefilde der Seligen". Es ist auch das erste Bild, das die Nationalgalerie von dem Meister erwarb. Nachdem sich der Ankauf des im Jahre 1875 von der Direktion vorgeschlagenen Gemäldes „Triton und Nereïde" (jetzt in der Sammlung Simrock, Böcklinwerk Band I, Tafel 27) nicht hatte realisieren lassen und die Skizze zur „Meeresibylle" (jetzt im Museum von Magdeburg, Böcklinwerk Band I, Tafel 26) gleichfalls keinen Anklang gefunden hatte, erhielt Böcklin im Herbst 1877 vom Staat den Auftrag, eine große landschaftliche Komposition mit bedeutender Figurenstaffage für die Nationalgalerie zu malen. Die eingesandte Farbenskizze wurde gebilligt und dem im Dezember abgeschlossenen Vertrag zu Grunde gelegt. Böcklin schreibt:

> Ich werde alles aufbieten, ein reines, ganzes Kunstwerk zu stande zu bringen . . . . und freue mich, nun diese Arbeit sofort unternehmen zu können, in die ich so viel hineinzulegen hoffe.

Am 8. März 1878 meldet er:

> Das für die Nationalgalerie bestimmte Bild rückt allmählich vorwärts und ich hoffe, daß dasselbe so werde, wie i ch es mir vorstelle.

Ein Schmerzensschrei klingt aus dem Briefe vom 20. April:

> Mein Bild rückt seit einigen Tagen langsam vorwärts. Die Pappeln haben so unendlich viel Blätter. Wenn einmal dieser Leidenskelch vorüber gegangen, werde ich mit leichterem Herzen fortfahren und die Zeit bis zur Vollendung ungefähr bestimmen können.

In etwas mehr als sieben Monaten ist das große Werk zu Ende geführt.

> Am 27. August habe ich das für die Nationalgalerie bestimmte Bild „Gefilde der Seligen" dem Spediteur übergeben,

schreibt er in seinem letzten Brief vom 11. September 1878 und fügt die bemerkenswerte Stelle bei:

> Über das Gemälde selbst kann ich nichts sagen, das muß für sich selbst sprechen. Nur möchte ich Sie bitten, dasselbe nicht zu zeigen, ja womöglich nicht anzusehen, bevor es im Rahmen ist und dann Nachsicht zu haben. Ich konnte eben nur auf eines lossteuern, was mir die Hauptsache schien: der Beschauer sollte den Raum fühlen; kein Gegenstand darf ihn lang fesseln und so konnte er auch nicht als für sich allein daseiend ausgeführt werden. Wie ich das eben Geschriebene überlese, finde ich dasselbe so unklar, daß ich zum hundertstenmal einsehe, wie unmöglich es ist, über bildende Kunst mit wenig Worten sich treffend auszusprechen.

Man wird vor allem diesen letzten Satz nicht unwidersprochen lassen können, denn in wenigen Worten hat Böcklin hier nicht allein sich selbst, seine edle bis zur Selbstunterschätzung reichende Bescheidenheit charakterisiert, sondern auch an das Wesentliche seiner Kunst gerührt. Diese Äußerung, mit zahlreichen anderen von Schick überlieferten Aussprüchen zusammengehalten, zeigt, wie ihm die malerische Gestaltung, die bildmäßige Wirkung, kurz das Formale durchaus im

Vordergrund seiner Absichten steht. Er müßte kein wirklicher Maler sein, wenn dem anders wäre. Aber es ist doch gut, das zu betonen und authentisch zu belegen, gegenüber den immer lauter werdenden inhaltsästhetischen Anschauungen, die sich namentlich das Werk des großen Schweizers zum Tummelplatz erkoren haben. Die Stoffwahl, die selige Stimmung, die er zu geben sucht, ist für die Charakteristik des Künstlers von sekundärer Bedeutung, für seine Charakteristik als Künstler entscheidet in erster Linie die Art, wie er Stoff und Stimmung künstlerische Gestalt verleiht. Diese spezifisch künstlerische Seite ist freilich Kaviar fürs Volk. Populär wird ein Künstler nur durch das, was er sagt und nicht, wie er es sagt. Seinen endlichen „Schmücke dein Heim"-Erfolg verdankt Böcklin lediglich den poetischen Motiven seiner Bilder; daß er ihn nicht schon längst gefunden, das verhinderte die durchaus persönliche Art der malerischen Gestaltung, an die sich das Publikum erst gewöhnen mußte. Kein anderer moderner Maler auch ist so sehr das Opfer des kopierenden Dilettantismus geworden. Dieser geht aber nur auf den interessanten Inhalt, da ihm die Feinheit des malerischen Ausdrucks unerreichbar ist. Bilder, deren Reiz eben darin besteht, wie diejenigen von Leibl, Liebermann oder Monet, haben Dilettanten noch nie gereizt. Nun ist nicht zu leugnen, daß Böcklins unerschöpflich fließende Erfindungsgabe, die poetische Inspiration, die reiche Skala von Gemütsstimmungen, über die er verfügt, so überwältigend wirken, daß daneben die häufig mit primitiven Mitteln arbeitende malerische Darstellungsweise in den Hintergrund gedrängt wird. Immerhin ist diese das Wesentliche für die Fassung und Umgrenzung der besonderen künstlerischen Individualität, über deren Wesen das Gegenständliche zunächst gar nichts aussagt.

Doppelt wichtig ist, daß gerade für die „Gefilde der Seligen", in die so tiefsinnige Beziehungen hineingeheimnist

wurden, unzweideutige Kundgebungen des Meisters darüber vorliegen, welcher Art die Triebfedern seines künstlerischen Schaffens gewesen. Guido Hauck hat in einem sinnreichen Büchlein nachzuweisen versucht, daß Böcklin die Anregung zu seinem Bild in ein paar Versen der klassischen Walpurgisnacht im zweiten Teil des „Faust“ gefunden habe, wo der weise Kentaur Chiron dem Faust erzählt, wie er einst auf seinem Rücken die Helena über den Peneios getragen. Unmöglich wäre ein solcher Zusammenhang nicht, da Böcklin wiederholt seine Gegenstände Dichterwerken entlehnt hat. Indes ist zu bemerken, daß das Bild keines ist, das etwa durch eine Aufführung des Dramas in die Erscheinung träte, sondern nur durch die Worte des Chiron geweckt wird, aber auch dieses deckt sich in keiner Weise mit der malerischen Darstellung. Vollends die Behauptung, der Künstler gäbe uns eine freie Illustration einer einzigen Scene des Faustgedichtes und lasse aus ihr die Gesamtidee des gewaltigen Dramas wiederstrahlen, steht durchaus im Widerspruch zu der sich in der bildlichen Anschauung erschöpfenden Kunst des Meisters. Böcklin soll überdies selbst bestätigt haben, daß er bei dem Gemälde „an Goethes Faust nicht gedacht hätte“; Goethe und ihm hätte dasselbe vorgeschwebt: die Ufer des Arno. Und damit stimmt gut, daß, wie Jordan berichtet, nicht einmal der Titel „Gefilde der Seligen“ von dem Maler herrührt, obwohl er ihn willig acceptiert hat.

Also: der Eindruck eines bestimmten landschaftlichen Motivs drängt ihn zur Gestaltung, bei der ihn als Hauptsache leitet, daß der Beschauer den Raum fühlen soll. Zu diesem Zweck schafft er sich dann noch die Staffage, möge sie in mythologischen Fabelwesen, in antiken Kriegern, Priestern oder Bacchanten oder in badenden Florentiner Jungen bestehen. Eine erzählende Absicht liegt ihm dabei immer oder doch fast immer fern. Man wird mehr oder weniger deutlich diese raumbildende Funktion stets nachweisen können. Dem

widerspricht durchaus nicht, daß er, wie es in einem anderen Brief Böcklins heißt, seine Hauptaufgabe der Durchführung darin sieht, „den Charakter der Figuren mit dem der Umgebung so in Einklang zu bringen, daß eins zum Ausdruck des andern wird“. Wie sie schon körperlich mit ihrer Umgebung zusammen die Vorstellung des Raumes wirken helfen, so ist auch in ihren geistigen Beziehungen diese Tiefenrichtung häufig deutlich ausgesprochen, die den Beschauer mit Gewalt hinein in die Ferne zieht. Gerade in der Florentiner Zeit bildet er die Staffage immer mehr in diesem Sinne aus.

In unserem Bilde ist es in erster Linie der Kentaur mit seiner Last, dem diese Aufgabe der Raumsuggestion zufällt. Seine rein physische Einwärtsbewegung wird geistig aufgenommen und aufs höchste gesteigert in dem Ausdruck sehnlichen Verlangens, mit dem das Weib auf seinem Rücken, die Lockungen der Sirenen unbeachtet lassend, nach den seligen Gefilden strebt. Auf diesen Ton ist der künstlerische Gedanke des Bildes gestimmt. Indem die Sehnsucht nach dem sonnigen Land, wo bekränzte Gestalten um Altäre tanzen, dem Beschauer mitgeteilt wird, soll das Gefühl für die Raumtiefe, auf das die malerische Absicht geht, verstärkt werden. Und da die malerischen Mittel der Raumgestaltung jenen Eindruck erst möglich machen, wird in der That „das eine zum Ausdruck des andern“.

Es ist lehrreich, zu sehen, wie im Verlauf der Arbeit Böcklin seine Absicht immer klarer faßt und prägnanter zur Erscheinung bringt. Sehr oft hat er auch mit dem fertigen Bild sein letztes Wort nicht gesagt. Er nimmt das Motiv abermals auf, um dem malerischen Gedanken eine noch zwingendere Gestalt zu geben. Für die „Gefilde der Seligen“ liegt eine Ölfarbenskizze vor, die schon das ganze Inventar des vollendeten Werkes enthält. Aber es fehlt ihr durchaus die stark persönliche Note, sie ist in einem klaren, feinen Ton gehalten und wirkt wie eine Studie nach der Natur. Vielleicht

hat das die Bestellung erleichtert, denkt man des Hallohs, mit dem das Bild bei seiner Aufstellung in Berlin empfangen wurde. Erst bei der Durchführung bringt Böcklin alle die Mittel in Wirkung, die dazu dienen, den Raum fühlen zu lassen. Alle Mittel? Nein. Gerade die Auswahl, die er trifft, ist das, was seiner Kunst ihr eigentümliches Gepräge giebt. Vor allem verzichtet er beinahe völlig auf die reichen und feinen Hilfsmittel zur Raumgestaltung, die der modernen Malerei durch den Pleinairismus erwuchsen. Daß sein scharfes Auge diese Seite der natürlichen Erscheinungen nicht unbeachtet gelassen, beweisen seine früheren Werke. In der Berührung mit dem italienischen Boden und der Schönfarbigkeit der Primitiven findet er immer deutlicher die seiner romantische Anlage entsprechenden Darstellungsform. Sein Kolorismus wird im Sinne der poetischen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, aber keineswegs malerisch verfeinert. Daß er, wie naive Bewunderer rühmen, nun dem Himmel, dem Wasser, den Bäumen und Blumen eine Schönheit der Farbe verleiht, die nicht von dieser Erde sei, kommt gewiß der beabsichtigten Märchenstimmung seiner Bilder zu gute, geht aber auf Kosten der Schönheit des Kolorits, das nicht in der Intensität, sondern in der Harmonie der Farben besteht. Und er geht, wie schon gesagt, auch auf Kosten der raumbildenden Funktion des Kolorits, da das Wesen der Luftperspektive eben in der Dämpfung der Farben durch das umgebende Medium beruht. So wird er gezwungen, statt mit zarten Übergängen, mit starken Kontrasten zu arbeiten. In den „Gefilden der Seligen" deckt ein mächtiger Wolkenschatten den Vordergrund. Blauschwarz ist das Wasser, schwarzgrün das Laubwerk der Pappeln und der Gebüsche wie der Rasenstreifen am Ufer und im rechts ansteigenden Felsen gähnt eine nachtschwarze Höhle. So wird das Auge förmlich gedrängt, die sonnige Ferne zu suchen, die zwischen den Baumstämmen durchblinkt und durch das kalte Weiß und die harte Silhouette der

Schwäne im Vordergrund warm und weich erscheint. Das sind die spezifisch malerischen Mittel, die, mit der eben berührten, gegenständlichen Anregung sich gegenseitig bestimmend und ergänzend, die Raumempfindung zu schaffen haben.

Diese starke einheitliche Wirkung wird für mein Gefühl wenn nicht gestört, so doch jedenfalls nicht gehoben durch das Landschaftsidyll, das sich rechts über der Felswand aufbaut. Wie der warme Frühlingswind die weißen Wölkchen über das Himmelsblau treibt und durch die Weidenkronen bläst, daß die silbern glänzenden Unterseiten der Blätter im Lichte blitzen, wie die Sonnenstrahlen in den dünnen Schatten des Thälchens tupfen, aus dem ein Wässerlein niederrieselt und an dessen Rand ein Faun sein Flötenspiel klingen läßt, das ist entzückend und echtester Böcklin, aber für den malerischen Effekt des Ganzen ist dieses Stück Erde nicht zwingend, obwohl die in dem unteren Teil angeschlagene Stimmung hier noch einmal, nur weniger festlich rauschend, wiedertönt. Hierin erscheint die Skizze überlegen, in der die ganze rechte Seite, ziemlich gleichmäßig dunkel gehalten, neben der hellen Ferne gar nicht selbständig spricht. Dafür zeigen die Pappeln ein lichtes, durch den Wolkenschatten wenig gedämpftes Grün.

Zehn Jahre später hat Böcklin in der „Insel des Lebens“ (Böcklinwerk Band III, Tafel 11), dem heiteren Gegenstück der Toteninsel, einzelne Motive und den malerischen Gedanken der Gefilde wieder aufgegriffen, ohne ihn indes zu einer konzentrierteren oder nur ebenso konzentrierten Wirkung zu bringen.

In wenigen Bildern ist es Böcklin gelungen, die Figur so völlig zum Träger der landschaftlichen Stimmung zu machen wie in der „Meeresbrandung“. Sie wurde 1879 gemalt und ging aus Anregungen hervor, die dem Meister an der ligurischen Küste verlebte Sommermonate boten. In der Spalte einer steil aus dem Meer aufsteigenden Felswand steht ein Weib. Ihr Gewand, das wie Perlmutter schimmert, hängt naß um Hüfte und Beine. Sie achtet nicht der Welle,

die sie übergossen hat und nun rauschend über die glatt=polierten Klippen abfließt. Sie horcht hinaus in die weite Ferne, aus der eine neue Woge brausend heranstürmt, und mit einem Griff in die Harfe begleitet sie die Musik der Elemente. Oder vielmehr, sie ist selbst die Personifikation dieses wilden Tönens der Felsen unter dem Anprall der Brandung. Kein Geschöpf klügelnden Verstandes spricht sie auch unmittelbar zu unseren Sinnen. In der Anschauung enthüllt sich ihr ganzes Wesen. Die poetischesten Worte geben nur ein trockenes Symbol. Vor dem Bild überlegt man keinen Augenblick, was dieses harfenspielende Weib zu bedeuten hat, ihre Erscheinung setzt sich ohne weiteres in die Stimmung des brausenden und dröhnenden Meeres um. Auf dieses Bild muß man verweisen, um darzuthun, wie wenig litterarisch Böcklins Kunst ist oder doch sein kann, denn in diesem Maße ist sie es allerdings nicht immer. Man wird bemerken, daß auch hier die Figur durch den Ausdruck des gespannten Hin=aushorchens rein gegenständlich für die Erweckung des Raum=gefühls herangezogen ist. Ganz Böcklinisch ist dann, wie in demselben Sinne fast als Andeutung nur und doch in ent=scheidender Weise das plötzliche Zurückweichen der Felswand wirkt, das den Blick auf den kleinen Ausschnitt des Himmels führt, von dem man den Eindruck gewinnt, daß er sich über die Unendlichkeit des Meeres wölbt. Das Kolorit ist tief, aber ohne starke Farben, von einer nicht gewöhnlichen Har=monie brauner, grauer, violetter und blauer Töne, aus der leuchtend die Nacktheit des weiblichen Körpers hervortritt.

Eine skizzenhafte erste Redaktion des Vorwurfs findet sich unter dem sonderbaren Titel „Entstehung des Wassers" im Besitz des Freiherrn von Heyl. Nur die Figur des harfenspielenden Weibes weicht wesentlich ab. So reizvoll diese in der Bewegung ist, so fehlt ihr gerade das unpersönlich Monumentale, das sie auf unserem Bilde zum mächtigen Träger der allgemeinen Stimmung werden läßt.

Von allen Bildern Böcklins in der Nationalgalerie ist das populärste der „Eremit“. Es ist dasjenige, das am meisten durch seinen Inhalt wirkt, einen gefühlvoll humoristischen Inhalt. Er ließe sich in Worten wiedergeben, ohne daß er viel von seinem poetischen Reiz einbüßte. Wie der alte Einsiedel seine Morgenandacht verrichtet, indem er dem Madönnchen in der blumengeschmückten Wandnische seiner Zelle auf der Fiedel vorspielt, wie, durch die frommen Töne angelockt, übermütige Englein aus dem Himmel niedersteigen und Beifall klatschen, man könnte sich denken, es wäre die Illustration zu einer Legende, die Meister Gottfried erzählt hat. Doch verstand es der Maler, die poetische Stimmung dieses Vorwurfs durch diskrete und feine koloristische Mittel zu steigern. Eine fast nur andeutende, etwas unkörperliche Behandlung entrückt die Vorgänge in eine Sphäre lieblichen Wunderglaubens. Aus weichen grauen und violetten Tönen ist die Dämmerung gewebt, die nur durch einen matten Lichtstreif aufgehellt wird, der aus den Wolken zu dem Muttergottesbild dringt und das geneigte Haupt des Alten streift. Wenige hellere Farbenflecke, wie der blaue Mantel der Statuette, die Schillerflügel des auf den Fußspitzen sich streckenden Engelchens und das helle Grün des Rasenstücks, über das ein bläulicher Lichtschein huscht, verhindern die Monotonie. Ähnliche Darstellungen bei Murillo oder gar Rembrandt (die heilige Familie der Ermitage) wirken ja weit stärker, doch kaum mit derselben Innigkeit der Empfindung. Aber man muß sich der Art erinnern, in der Schwind verwandte Motive behandelt, um der spezifisch malerischen Anschauungsweise Böcklins gerecht zu werden.

Im Jahre 1882 wurde der „Eremit“ gemalt, ein Jahr später entstand der „Frühlingstag“. Hat jener als formales Problem Böcklin weiter gar nicht beschäftigt — ohne Vorstufe und ohne Nachfolge steht er da — so ist dieser das abgeklärte Resultat vorausgehender, weit zurückreichender Versuche. Ich

erwähne nur die zwei bekanntesten, die sich in der Schackgalerie befinden. Das allgemeine Schema ist immer dasselbe. Im Hintergrund die italienische Villa mit Arkaden und horizontalem Abschluß, von Baumgruppen umgeben. Vorn eine blumige Wiese, von der hochstämmige Bäume, Cypressen oder Pappeln in die Tiefe leiten. Das früheste Bild, die „Ideale Frühlingslandschaft" ist das heiterste und frühlingshafteste. Alles sprießt und treibt und blüht, weiße Wölkchen ziehen vor dem Himmelsblau. Die Behandlung ist locker und duftig, durchaus impressionistisch. Mehr die Lufttöne geben das Raumgefühl als die Linienführung. So sichtbar komponiert die Darstellung ist, so wenig ausgesprochen ist in der Komposition die Tendenz auf Raumwirkung. Und es fehlen völlig deutliche, weit wirkende Silhouetten. Einen wesentlichen Fortschritt im Sinne klarer, räumlicher Anordnung bedeutet die nur wenig später gemalte „Italienische Villa im Frühling". Die in die Diagonale gestellte Cypressenreihe führt sehr energisch in die Tiefe, aber die Bewegung läuft sich rasch an der ziemlich uninteressanten Villenfront tot. Sie wird im entgegengesetzten Sinn ganz schüchtern von der Baumgruppe rechts aufgenommen. Es bleibt dem Auge überlassen, zu beiden Seiten der zentralen Komposition führungslos ins Weite zu schweifen. Eine ähnliche zentrale Anordnung weist die „Toteninsel" auf, doch soll hier der Blick in die geheimnisvollen Schauer der Felsengrabstätte gezogen werden, während das Meer, das man zu beiden Seiten des Eilandes sieht, nur das Gefühl der Einsamkeit zu heben hat.

Wendet man sich nun zum „Frühlingstag" der Nationalgalerie, so empfindet man sofort die reife Kunst, die hier gewirkt hat. Die Komposition ist im höchsten Maße überlegt, sie enthält keinerlei Unklarheit oder müßiges Element. Und gerade deshalb wirkt sie so überzeugend und gar nicht komponiert. Die Florentiner Villa, deren starke Horizontalen sich mit den rundlichen Formen der Steineichengruppe zu einer

wundervoll belebten Silhouette zusammenschließen, ist zur Seite gerückt. Die Ferne, die in den anderen Bildern mehr nebensächlich behandelt wurde, nimmt hier fast die Hälfte der Malfläche ein. Selbst die Villa mit der dunklen Laubwand hat im wesentlichen den Charakter einer Couliſſe, die den Blick nach dem lichten Hintergrund drängt, wo am Fuß einer langgestreckten Hügelkette ein Städtchen in der Sonne glänzt. Dem gleichen Zweck dient die Anordnung der Wolken in horizontalen Streifen, die sich sichtbar nach der Tiefe hin verkürzen. Wahrhaft genial ist aber, wie Böcklin die Baumreihen, die wir von früher kennen, in ganz eigenartiger und kühner Weise zur Raumbildung verwendet. Silberpappeln, deren vorderste Stämme vom oberen Bildrand durchschnitten werden, leiten in leichtem Schwung nach rechts, wo ihre Linie vom Rahmen unterbrochen wird und erst in der Ferne wieder auftaucht, um weiter gegen die Tiefe hinzuführen. Die Bewegung ist so klar und ausgesprochen, daß sie das Auge zwingt, ihr zu folgen. Ja, dieses wird sogar ganz entschieden über die Grenzen des Rahmens hinausgeführt, indem es unwillkürlich die oben weggeschnittene Baumkrone sucht und die nach der Seite unterbrochene Linie ergänzt. Bei seinem ersten Erscheinen als absonderliche Schrulle abgelehnt, wurde dieses Motiv von den späteren Malern, die dessen außerordentliche, raumbildende Kraft wohl erkannten, mit Vorliebe verwertet. Ein durchaus Böcklinsches Mittel der Raumsuggestion ist noch, wie ganz links zwischen der Hauswand und dem dunklen Strauch (auf der Heliogravüre nicht erkennbar) ein paar rotblühende Mandelzweige in die Luft ragen und mit einem Male die Villenterrasse, auf der Blütenbäume stehen, vor das Auge zaubern.

Unser Bild ist ein wahrhaft klassisches Beispiel für den Stil von Böcklins Florentiner Periode. Seine große dekorative Wirkung beruht auf der sprechenden Silhouette, der klaren Raumgliederung und den starken Helligkeitskontrasten. Es ist ebenso bezeichnend für diese Periode, daß der Künstler

fast ganz auf die Hilfsmittel der Raumgestaltung verzichtet, die die pleinairistische Anschauung der modernen Malerei an die Hand giebt. Mit großer Überlegung basiert er die perspektivische Wirkung auf die Führung der Linien, beinahe gar nicht aber auf die Abtönung der Lokalfarben durch das Luftmedium. Trotzdem bleibt es nicht minder merkwürdig, daß ein Künstler, der ein so lebendiges und allezeit bereites Wissen von der Substanz der Erscheinung hat, dem Wechsel gegenüber, den diese Erscheinung unter bestimmten Beleuchtungen, unter der Einwirkung der Umgebung erleidet, sich so gleichgültig verhalten kann. Die grüne, mit kleinen Blümchen übersäte, von einem plätschernden Bächlein durchschnittene Wiese ist voller Empfindung für die Form, gewissermaßen die Abstraktion einer Wiese, aber in der hellen Frühlingsluft, im Reflex der weißen Wolken würde sie so in der Natur nimmermehr erscheinen. Wie sich die weiße Rinde der Pappelstämme über den treibenden Säften spannt, wie die Blätterknospen an den dünnen Zweigen schwellen, das zeugt von einer außerordentlichen Beobachtung, aber gar nicht beobachtet ist, daß ein Baum anders erscheint, wenn er sich von der dunklen Laubmasse abhebt oder wenn er vor dem hellen Himmel steht. Böcklin hantiert hier, um mit Hildebrand zu reden, mehr mit der Daseinsform der Gegenstände als mit deren Wirkungsform. Es ist jetzt vielfach Brauch, darin eine besondere Stärke der Böcklinschen Kunst zu sehen und die Nase über diejenigen zu rümpfen, die mit heißem Bemühen die farbige Erscheinung der Natur zu fassen suchen. Aber Böcklin ist groß, trotzdem, nicht weil er darauf verzichtete. Es wurde früher auf die äußeren Momente hingewiesen, unter deren Einfluß seine Gestaltungsweise diese Richtung einschlug. Auch innere Gründe lernten wir kennen, wie bei den „Gefilden der Seligen", wo die poetische Absicht eine über die Wirklichkeit hinausgehende festliche Farbigkeit zu verlangen schien. Bei unserer Landschaft aber fehlt dieses

Motiv. Gerade im Charakter einer Frühlingsstimmung wäre die duftige Helle des Freilichts durchaus gelegen gewesen. Man vergleiche nur die dunkle ernste Lokalfarbigkeit des „Frühlingstages“ mit der lichten, lustigen Luftigkeit der „Idealen Frühlingslandschaft“ und man wird nicht zweifeln, daß hier das Wesen des Vorwurfs überzeugender getroffen ist.

Aber für Böcklin selbst war die Ignorierung des Freilichtproblems keineswegs der Weisheit letzter Schluß. Die Dunkelfarbigkeit der Florentiner Periode ist nur eine Episode in seiner Entwicklung. Ziemlich genau mit der Übersiedlung nach Zürich trifft die Wendung zu einem lichten Kolorismus zusammen. Die landschaftlichen Hintergründe werden immer klarer und silbertöniger und in einem Bild, wie die „Gartenlaube“ (Böcklinwerk Band I, Tafel 2) malt er wieder, wie in dem frühen „Pan im Schilf“ Sonnenflecken, die luftige Schatten durchleuchten. Es ist interessant zu beobachten, wie sich seine pleinairistisch werdende Farbigkeit zusehends dem farbiger werdenden Pleinair nähert. Ja, in seinem letzten Bild, der wundersamen „Pest“ (Böcklinwerk Band IV, Tafel 28), die als sensenschwingendes Totengerippe auf einem fledermausflügeligen Drachen durch die Gasse schwebt, ist eine besonnte Häuserreihe zu sehen, die an malerischer Qualität unmittelbar an Manet gemahnt. Freilich mangelt es auch hier, wie sonst, nicht an koloristischen Knalleffekten, die zwar die malerische Harmonie zerreißen, aber in ihrer wilden Dissonanz den tiefen Sinn der Sache blitzartig erleuchten.

Werke dieser letzten Zeit fehlen bisher in der Nationalgalerie. Das ist schade, denn wie alle wahrhaft großen Maler, wie Titian und Rembrandt, wurde Böcklin im Alter nicht schwächer, sondern stärker. Immer freier und stolzer erhebt sich seine Persönlichkeit. Mit einer grandiosen Souveränität, die alles Konventionelle tief unter sich läßt, gestaltet er Werke von einer ungeahnten Wucht des Ausdrucks.

* * *

Zeichnungen Böcklins sind in öffentlichen Galerien nur sehr spärlich vertreten. Keine kann sich an Zahl und Bedeutung der Blätter auch nur annähernd mit der schönen Sammlung messen, die Freiherr von Heyl besitzt und aus der die beiden Entwürfe zur „Pietà“ publiziert werden durften. Es existieren überhaupt nur verhältnismäßig wenige Zeichnungen von Böcklins Hand und ich glaube, nicht eine einzige befindet sich darunter, die um ihrer selbst willen entstanden ist als abschließender Ausdruck eines künstlerischen Gedankens. Es sind entweder Studien nach der Natur, die nur den Zweck haben, sich über das Charakteristische einer Erscheinung klar zu werden. Blätter dieser Art gehören wohl ausschließlich seiner frühesten Zeit an, später gräbt er ohne Hilfe von Bleistift und Papier seine Naturbeobachtungen unmittelbar dem Gedächtnis ein. Oder es sind Skizzen zu Gemälden, leicht hingesetzte Entwürfe, die einem Bildgedanken die erste, aber meist schon sehr überlegte Form verleihen. Solche finden sich natürlich aus allen Perioden seines Lebens. Sicher hat Böcklin sehr viel mehr Skizzen und Studien gezeichnet als wir kennen. Da sie aber für ihn eine bloß transitorische Bedeutung hatten, verdanken sie ihre Erhaltung meist nur einem glücklichen Zufall, der Sorgfalt seiner Umgebung oder seiner Freunde.

Unter den sieben Zeichnungen der Nationalgalerie sind beide Arten vertreten. Deutlich den Charakter einer Naturstudie haben die über einen Bach sich neigenden Baumstämme. Sie sind sehr sorgfältig auf blaugrauem Papier mit Bleistift ausgeführt, die Lichter sind mit weißer Deckfarbe aufgesetzt. Böcklin wollte sich offenbar die trotz der zufällig wirren Lage der Stämme so organische Gliederung und klare räumliche Wirkung einprägen. Die flüchtig angedeutete Figur einer Wäscherin zwischen den Ufersteinen hat nur den Zweck, die Größenverhältnisse zu fixieren. Hierher gehören auch die zwei Landschaftsstudien, Bleistift auf weißem Papier. Sie

stammen wohl aus der ersten römischen Zeit, von Wanderungen im Sabinergebirge. Die größere zeigt eine sehr feine Empfindung für die leichte Bewegung des Terrains und beiden gemeinsam ist der starke Ausdruck sonniger Luft.

Das schöne Blatt mit dem Faun, der eine Nymphe beim Baden überrascht, läßt sich annähernd genau datieren. Es ist der Entwurf zu einem Bilde, das 1856 in Rom gemalt und von einer bei der Piazza del Popolo veranstalteten Kunstausstellung als anstößig zurückgewiesen wurde. Mit weichem Bleistift ist er auf blaugrauem Papier ziemlich weit geführt und auch das Kolorit des nackten Körpers und das Blau des Himmels sind durch Pastellfarben angedeutet. Derartig durchgebildete Skizzen kommen in den späteren Jahren kaum mehr vor. Da begnügt er sich mit der flüchtigen Disposition von Hell und Dunkel und der Angabe der markanten Silhouette. Freilich haben auch die Bilder dieser Zeit einen anderen Charakter. Ebenfalls aus früher Zeit stammt die in Aquarell auf gelbbraunem Papier ausgeführte Gruppe des Nessus, der die sich sträubende Deianira durch das Wasser schleppt. Nur das figürliche Motiv für ein Bild ist hier gegeben, ohne daß angedeutet wäre, wie das Bild gedacht war. Dieses scheint auch in der That nicht zur Ausführung gekommen zu sein. Erst viel später nimmt Böcklin den nämlichen Gegenstand in wesentlich veränderter Gestalt wieder auf. Auch zu dem Entwurf eines flötenspielenden Hirten, zu dessen Füßen ein Mädchen sitzt, ist das entsprechende Gemälde nicht bekannt. Auf demselben Blatt ist noch einmal die Figur des Hirten mit der Feder gezeichnet und mit Bleistift eine nicht ganz klare Gruppe skizziert, die aber wohl das gleiche Motiv variiert. Weniger sicher ist die Zugehörigkeit des Brustbildes einer Frau im Profil. Obgleich er nicht bis zur malerischen Fassung kam, hat der Vorwurf Böcklin doch durch längere Zeit beschäftigt. Denn die von H. A. Schmid publizierten Skizzen der Freiherr von Heylschen Sammlung

sind trotz der veränderten Stellung der Figuren und trotz des arkadischen Kostümes zweifellos eine Weiterbildung desselben Gegenstandes. Auch hier auf dem Hintergrund des Buschwerks der Jüngling mit der Flöte und vor ihm die sitzende Mädchengestalt, gewissermaßen eine Inversion des Daphnisbildes. Daß diese Skizzen aber später fallen, lehrt die Behandlung deutlich. Während auf dem Blatt der Nationalgalerie nur das figürliche Motiv ohne sichtbare Abgrenzung behandelt ist, werden nun in breiten Strichen die großen Accente der Bildwirkung innerhalb des festen Rahmens gegeben.

Als Zeichnung am wenigsten bedeutend und von eigentümlicher Unbeholfenheit ist das letzte Blatt. Waldbäume sind mit leichten Bleistiftstrichen angedeutet. Nur gegen die Mitte zu ist ein Stück mit Aquarellfarben einigermaßen ausgeführt. Durch lichter werdende Baumstämme sieht man auf das Meer hinaus. Ein Krieger mit Helm und Lanze und wehendem Mantel steht auf Wache. Ganz so hat der Entwurf Bildgestalt nicht gewonnen. Doch fanden die einzelnen Motive unverkennbar Verwertung auf dem „Heiligtum des Herakles".

Die Künstlersignaturen, die verschiedene der Blätter tragen, wurden von fremder Hand hingesetzt. So wertvoll uns diese Zeichnungen für die Erkenntnis des künstlerischen Gestaltungsprozesses sind, Böcklin selbst hat ihnen keine über den Augenblick des Schaffens hinausgehende Wichtigkeit beigemessen.

(Einführung zu: Königliche Museen zu Berlin. Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie. 6 Photogravüren, mit begleitendem Text von Hugo von Tschudi. München, Photographische Union, 1901.)

Moritz von Schwind.

1804—1871.

Seit Schwinds Geburt sind 100 Jahre verstrichen. Das bot den äußeren Anlaß zu unserer Ausstellung. Ihre innere Rechtfertigung findet sie in dem Umstand, daß sich in Schwind charakteristische Eigenschaften des deutschen Kunstschaffens in starker, wenn auch einseitiger Weise aussprechen. Was Schwind in der Tat als echten Nachfahren unserer alten deutschen Meister zeigt, ist seine quellende Erfindungsgabe, seine bei aller Verstandeskühle romantische Sinnesart, das gemütvollsinnige seiner Erzählung, die Freude an traulichen Winkeln. Freilich ist er in seiner Zeichnung ebensoweit entfernt von der Kraft und dem Schwung des Dürerschen Striches, wie in seiner Malerei von der tiefen Farbenglut, die etwa Kranach in seinen besten Tafeln erreicht. Seinen Werken fehlt durchaus der Reiz, den handwerkliche Vollendung auch künstlerisch geringwertigen Schöpfungen der Alten gibt.

Anderseits bleibt Schwind, der im Grund seines Wesens ein Fabulierer ist, einer der mehr das Erdachte als das Geschaute darstellt, fast unberührt von dem Ringen der modernen Malerei, die sich der äußeren Erscheinung zu bemächtigen und sie zu bildmäßigem Ausdruck zu bringen sucht. Ihn kümmern weder die Probleme der Raumgestaltung, noch der dekorativen Wirkung, noch die unendlichen Möglichkeiten des wechselnden Lichtspiels. Neben dem Farbenorchester der Gegenwart klingt seine Malerei dünn wie ein Spinett (wie ein verstimmtes manchmal). Doch wird auch ein moderner Sinn sich dem Zauber dieser Weisen nicht verschließen können. Was sein Gemüt bewegt an alten Geschichten und neuen Erlebnissen, sucht er mit innigem Behagen und oft mit anmutigem Humor zu schildern. Nie geht er von der Anschauung aus, sondern stets von dem Geschehnis. Mit den

Mitteln der Malerei strebt er nach den Wirkungen der poetischen Erzählung. Wenn er den Wald darstellt, so ist es der Wald, der seit den Tagen der Grimmschen Märchen in unserer Phantasie lebt, mit dem unheimlich krausen Ast- und Wurzelwerk, den Heinzelmännchen und dem treuherzigen Getier, es ist nicht der Wald, dessen verborgene Schönheiten wir durch ein Malerauge sehen lernen. Seine Kunst ist im wesentlichen eine illustrative Kunst und erreicht denn auch ihre reinste Wirkung, wo er sich auf den Zeichenstift beschränkt. Als Erzähler steht Schwind durch die Beweglichkeit seiner Phantasie und den Reichtum an Einfällen in der ersten Reihe. Wie kein andrer hat er der Märchenwelt der romantischen Dichtung Gestalt gegeben und ihren Stimmungsduft in den hingehauchten Tönen seiner Aquarelltechnik nachempfunden.

Gerade diese Seite von Schwinds Tätigkeit wird man auf unserer Ausstellung besonders glänzend vertreten sehen, obenan durch sein Meisterwerk, das „Märchen von den sieben Raben“.

* * *

Am 21. Januar 1804 wurde Schwind zu Wien geboren. Die Familie seiner Mutter gehörte dem österreichischen Beamtenadel an, sein Großvater väterlicherseits war aus Franken eingewandert. Nach zurückgelegtem Gymnasium widmete er sich 1818 bis 1821 auf der Universität philosophischen Studien, entschied sich aber bald für die künstlerische Laufbahn. Sein erster Lehrer Ludwig Schnorr von Carolsfeld hat sein Auge wohl mehr für zeichnerische Feinheiten als für koloristische Reize geöffnet, jedenfalls aber seinen romantischen Neigungen starke Anregung gegeben. Hier verband ihn enge Freundschaft mit den Musikern Lachner und Schubert und mit den Dichtern Bauernfeld und Lenau, später auch mit Grillparzer.

Dieser Zeit gehört als bedeutendste Schöpfung der

„Spaziergang“ an, mit den Porträts Schwinds und Schuberts. Dann zeigt unsere Ausstellung die „Todesgedanken“, die Schwind als 19jähriger Jüngling zu zeichnen begann, und den als Triptychon komponierten „Wunderlichen Heiligen“, der seine Entstehung einer unglücklichen Jugendliebe verdanken soll.

Im Jahre 1828 wandert Schwind nach München aus, wo er, von einem kurzen italienischen Aufenthalt (1835) abgesehen, bis 1839 blieb. Hier trat er in den Kreis der strengen Corneliusschen Kunst, in dem das malerische Unvermögen zu einem ästhetischen Prinzip erhoben wurde. Sicher war das kein Boden zur Entwicklung seiner koloristischen Anlagen. Er wagt sich nun an größere Kartons, wird zu Fresken herangezogen und erhält daraufhin die Bestellung auf Wandgemälde für die von Maximilian II. wiedererbaute Burg Hohenschwangau. Die hierfür von ihm ausgeführten Entwürfe finden sich zu einem Album vereinigt in der Ausstellung. In diese Zeit fällt auch das in Italien begonnene Ölbild „Ritter Kurts Brautfahrt“.

Der Großherzog von Baden kaufte das Bild und veranlaßte Schwind 1839 nach Karlsruhe überzusiedeln. Im Akademiegebäude malt er das Fresko „Die Einweihung des Freiburger Münsters“, das an Reiz bei weitem von dem Aquarellentwurf übertroffen wird. Aus den Anregungen einer Reise nach Hallstadt entsteht „Der Falkensteiner Ritt“, von dem nur der zierliche Entwurf zur Umrahmung hier zu sehen ist, eine verkleinerte Wiedergabe schmückt den Umschlag des Katalogs. Im Jahre darauf (1844) zeichnet er den König Konrad, der Bernhard von Clairvaux auf seinen Schultern aus dem Dom von Frankfurt trägt. In derselben Zeit beginnt er die für die Baden-Badener Trinkhalle bestimmte große allegorische Darstellung „Der Vater Rhein“, die als Teil der Raczynskigalerie lange Jahre in der Nationalgalerie hing.

In die kurze Frankfurter Periode (1844—1847) fallen die Illustrationen zu Dullers „Erzherzog Karl von Österreich“, das der Nationalgalerie gehörige Ölbild „Die Rose“, auch „Künstlerwanderung“ genannt, dessen Humor unter dem anspruchsvollen, malerisch nicht ganz bewältigten Format leidet.

Im Jahre 1847 wird Schwind als Professor an die Akademie der bildenden Künste nach München berufen. Er bleibt hier mit kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode, 8. Februar 1871. Dieser Zeit gehören seine glücklichsten und reifsten Schöpfungen an. Er zeichnet für den Holzschnitt die in den „Fliegenden Blättern“ und den „Münchener Bilderbogen“ erschienenen sinn- und humorvollen Illustrationen. In der „Symphonie“, zu der auch ein Aquarellentwurf vorhanden, schildert er den Liebesroman der Sängerin Hetzenecker. Nun entstehen vor allem auch die großen Märchenzyklen, deren Konzeption in seine früheste Jugend zurückreicht. Der erste behandelt die Geschichte des Aschenbrödels (dessen von Naue ausgeführte Kopien das römische Haus in Leipzig schmücken), zu der unsere Ausstellung nur einen Entwurf in Öl aufweist. Dagegen enthält sie Schwinds vollendetstes Werk „Das Märchen von den sieben Raben“ und den der schließlichen Fassung an naiver Anmut überlegenen Aquarellentwurf zum ersten Blatt. Zum letzten Zyklus, „Der schönen Melusine“, einer der letzten Arbeiten des Meisters, finden sich in der Ausstellung nur einige Skizzen. Im Auftrag des Großherzogs von Sachsen, Karl Alexander, malt Schwind 1854 die Wartburgfresken, Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth und die Landgrafendarstellungen, deren Kartons das Weimarer Museum dargeliehen hat. Eine große Aufgabe wurde ihm im Jahre 1863 von seiner Vaterstadt Wien übertragen. Er sollte die Loggia und das Foyer des prächtigen von Van der Nüll und Siccardsburg erbauten neuen Opernhauses mit Darstellungen aus den beliebtesten Opern schmücken.

Für den Musikfreund Schwind war das ein Auftrag nach seinem Herzen. Der Neuen Pinakothek gehörige Aquarell-entwürfe zur Zauberflöte geben des Meisters Intention reiner und lieblicher wieder als die ausgeführten Fresken. Zwischen diesen umfangreichen Arbeiten malt Schwind eine Reihe von kleineren und kleinsten Ölbildern, die malerisch zum besten gehören, was er geschaffen. Sie zeigen ihn auf eigensten Bahnen (nach seinem Ausdruck malt er „wie ihm der Schnabel gewachsen") und trotzdem oder vielmehr gerade deshalb in fühlbarem Zusammenhang mit der naturalistischen Unterströmung, die durch die deutsche Malerei jener Zeit geht und erst in den siebziger Jahren kraftvoll an die Ober-fläche drängt. Besonders reich an diesen Werken ist die Schackgalerie. Der Rübezahl ist eine Wiederholung nach, der Graf v. Gleichen ein Entwurf zu einem Bild dieser Samm-lung. Den größten Reiz entfalten aber die sogenannten Reisebilder „Gelegenheitsgedichte, Lustspiele, lyrische Lieder oder Bilder" wie er sie nennt, in denen er mit fröhlichem Humor oder gemütvoller Sinnigkeit Geschehnisse aus seinem Familien- und Freundeskreis schildert. Auch jenes Bildchen gehört dazu, das den Meister selber zeigt, wie er der Herzogin von Orleans, die ein Blümlein in sein Wartburgfresko malt, die Palette hinhält. Besser als Worte es können erzählt es von Schwind, dem Menschen und dem Künstler.

(Einleitung zum Katalog der Gedächtnis-Ausstellung in der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin 1904.)

Eine Zeichnung Schadows.

Auf der Versteigerung einer anonymen süddeutschen Sammlung wurde im Mai dieses Jahres für die Nationalgalerie eine Zeichnung Gottfried Schadows erworben — des „alten Schadow“ der Berliner. Aber die Zeichnung selbst ist von einer bestrickenden Jugendfrische. Durch das was sie darstellt und wie sie es darstellt . . . Wir kennen von ihm einige andere Blätter in der gleichen Technik und von ähnlicher Auffassung. Immerhin stehen sie in seinem graphischen Werke vereinzelt. Schadow hat — für einen Bildhauer auffallend — gern und viel gezeichnet, nicht nur in seinen späteren Jahren, da dem nicht mehr „zeitgemäßen“ Künstler die mangelnden Aufträge eine unfreiwillige Muße ließen. Allein die Bibliothek der Akademie der Künste bewahrt mehr als tausend Blätter. Dabei giebt es wohl wenige Künstler, die über eine solche Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel verfügten je nach den verschiedenen Absichten. Und erstaunlich ist, wie verschiedenerlei künstlerische Absichten ihm den Zeichenstift in die Hand drückten.

Da sind zunächst alle die Blätter, die mit seinem Metier im engen Zusammenhang stehen. Erste Gedanken zu plastischen Schöpfungen, Einzelfiguren, Gruppen, Pferde, mit spitzer Feder leicht und rasch hingesetzt. Die Gelenke und Muskeln sind stark, fast übertrieben betont, als wäre den Körpern die Haut abgezogen. Richtige Bildhauerzeichnungen, wie wir sie von Michelangelo und aus Rodins früherer Zeit kennen. Dann weitergeführte Entwürfe meist in Rötel. Fest und geistreich behandelt zeigen sie den Künstler schon völlig im Reinen über seine Intentionen. Sie geben in großen Zügen ein klares Bild der Komposition. Ihnen schließen sich unmittelbar die eigentlichen Studienblätter an. Mit dem Rötel oder der Kreide kontrolliert er die Elemente seiner Entwürfe vor der Natur. Es entstehen meisterliche Akte, die mit breiten,

der Form nachgehenden Strichen und dem wischenden Finger durchmodelliert sind. Diese dreifache Gruppe bildet den eigentlich künstlerischen Teil der im Dienst seiner plastischen Schöpfungen entstandenen Zeichnungen. Er hat sie nur für sich selbst geschaffen und sie enthüllen das schrittweise Werden seiner Kompositionen bis zu dem Moment, wo die bildende Hand zur Thonerde greift.

Eine andere, hierher gehörige, ziemlich zahlreiche Kategorie von Blättern hat mehr kunsthistorisches als künstlerisches Interesse. Sie sind künstlerisch — als Zeichnungen — sogar recht unerheblich. Möglichst treu soll das schließliche Aussehen des projektierten Monumentes gegeben werden. Man könnte sie seine Musterblätter nennen. Alles ist hübsch solid durchgeführt. Mit Hilfe des Aquarells wird das Material, der Marmor, Granit, die Bronze charakterisiert, bei letzterem das Licht in sauberer Goldschraffierung aufgesetzt. Wir machen so die Bekanntschaft mit nie ausgeführten Projekten, wie denen zum Monument Friedrichs des Großen, das dann Rauch bekam, mit dem für ein Grabmal des Prinzen Ludwig, dessen Herstellung als „fatal" unterblieb und zahlreichen anderen. Dienten die zuvor genannten Zeichnungen Schadow zu seiner eigenen Aufklärung, so waren diese zur Aufklärung der, vorhandenen oder gesuchten, Auftraggeber bestimmt. Für die waren sie bestimmt, die des Meisters Handschrift kaum zu lesen verstanden hätten, denen die meisterliche Knappheit seiner Sprache wohl eher als unbeholfenes Stammeln erschienen wäre.

Schadow hat indes nicht nur als Bildhauer gezeichnet, für die Zwecke des Bildhauers; er hat eine lange Reihe von Zeichnungen gemacht, die sich selbst Zweck sind, die durchaus malerisch empfunden sind, und von denen manche sich dem Besten an die Seite stellen, was aus den Händen gleichzeitiger Maler hervorging.

Freilich erscheint er auch hier ebenso mannigfaltig wie

künstlerisch ungleichwertig. Man wird einige aufs Äußerste durchgeführte Porträts, wie sein eigenes und mehrere Damenbildnisse, denen Blei- und Farbstifte und diskrete Aquarelltöne das Aussehen von auf Pergament gemalten Miniaturen geben, kaum sehr hoch stellen. Aber sie stehen doch immer noch höher als zahlreiche andere Bildnisse in Blei oder Sepia, die in ihrer banalen Materialcharakterisierung, der aufdringlichen Modellierung in saubern Kreuzstrichlagen den rechten Zeichenvorlagenstil repräsentieren. Diese haben etwas von dem Naturalismus an sich, den diejenigen meinen, die gegen den Naturalismus in der Kunst zetern und der das Entzücken jener bildet, die sich vor dem künstlerischen Naturalismus bekreuzigen.

Schadow wäre nicht der große Künstler, der er ist, wenn sein Naturalismus in der befangnen Wiedergabe der Wirklichkeit stecken geblieben wäre. Es ist kein Spiel des Zufalls, daß der Meister, der am Jahrhundertende an der Spitze des berliner Naturalismus steht, wie jener am Jahrhundertanfang, das glückliche Wort geprägt hat: Zeichnen ist die Kunst wegzulassen. Diese Kunst beherrscht Schadow in hohem Maße, in diesem Sinne sind seine besten Blätter große Kunst. Schon seine Arbeiten für die Ausgabe der „Nationalphysiognomieen", in der die künstlerische Absicht nicht einmal entscheidend war, gehören hierher. Staunenswert ist, wie er mit ein paar sparsamen Linien die Volksstämme in Charakterköpfen, nicht in typischen, so voll individuellen Lebens sind sie, zu schildern versteht. Der junge Jude, um nur ein Beispiel zu nennen, hat den ergreifenden Rassenausdruck wie Rembrandts kleiner Studienkopf der berliner Galerie, wo mit wenigen kühnen Pinselstrichen das gleiche Wunder psychologischer Offenbarung gewirkt ist. Noch bedeutender erscheinen mir jene Blätter, auf denen er Persönlichkeiten, seine Umgebung, Beamte, Schauspielerinnen, die spanische Tänzerin mit dem berliner Namen Scholz, in kleinem Maßstab aber in

ganzer Figur nur mit dem Bleistift wiederzugeben sucht. Er zeigt darin den sicheren Blick für das lebendige und charakteristische, wenn auch nicht die gleiche zeichnerische Energie, wie sein noch immer nicht genug gewürdigter Landsmann Franz Krüger. Ja, einzelne Blätter fordern geradezu den Vergleich mit einem noch Größeren heraus, der zur selben Zeit um einen Einheitspreis von wenigen Francs jene wunderbaren Porträtzeichnungen lieferte, die heute mit Gold bedeckt werden. Ich glaube, es ist kein Lokalpatriotismus, wenn man angesichts von Schadows Kaffeegesellschaft von 1794 mit dem lebensprühenden Bildnis seiner ersten Gattin an Ingres berühmte Familie Forest von 1806 erinnert. Wie gegenwärtig und unvergänglich erscheinen solche Schöpfungen neben den gleichzeitigen klassizistischen Leistungen, die uns heute verflossener dünken als die Antike, die sie nachahmten.

Ich habe im vorstehenden nur flüchtig die Haupttypen von Schadows Zeichenkunst berühren können, die wohl verdiente, einmal eingehender den Kunstfreunden vorgeführt zu werden. Zu nennen wären noch die Serie graziöser Federzeichnungen, in denen er die Pas der Tänzerin Vigano und ihres Gatten im Fluge festhält, oder die charaktervollen Studien zu den Russischen Kriegsvölkern und vieles andre noch. Dennoch, selbst wenn ich von all diesem Guten an das Beste denke, fällt es mir schwer den Übergang zu finden zu der einen Zeichnung, die an der Spitze dieses Heftes steht und diese Auseinandersetzungen verschuldet hat. Gewiß giebt es in seinem Oeuvre Blätter, die eine ähnliche Sparsamkeit der Mittel aufweisen, auch solche die durchaus in gleicher Weise mit dem Pinsel und blasser, fast wie Sepia wirkender Tusche hingesetzt sind. Und dennoch ist es etwas andres und ganz besonderes um dieses Blatt. Lag zur Charakterisierung andrer Zeichnungen der Hinweis auf Krüger und Ingres nahe genug, so dürfte man hier unter der gleichzeitigen Produktion vergeblich nach einem Pendant ausschauen. Erst

viele Jahrzehnte später, zur Blütezeit des französischen Impressionismus, findet man etwas Verwandtes wieder, dann freilich nicht mehr als Ausnahme. Dieses Hinausweisen in eine ferne Entwicklung macht unsre Zeichnung so überaus merkwürdig. Impressionistisch ist in der That, wie hier mit einem leichten Pinselstrich das Schwellen der Wange ausgedrückt ist, wie die große dunkel hingesetzte Pupille und die feste Linie der Brauen ohne alles zeichnerische Detail den lebendigsten Ausdruck vermitteln, wie ein paar derb hingestrichne Haarsträhnen unter dem nur angedeuteten Häubchen die ganze Empiregrazie des Köpfchens lebendig machen. Man halte das Blatt auf einige Entfernung von dem Auge und man wird erstaunt sein, wie sich diese so ganz und gar nicht akademischen Linien des alten Akademiedirektors zu einer lebensvoll plastischen Wirkung zusammenschließen.

Und ich könnte noch auf die im besten Sinn dekorative Haltung der Zeichnung, den erlesenen Geschmack der Anordnung, den feinen Rhythmus von Hell und Dunkel verweisen, müßte ich nicht fürchten zum Schluß in den Fehler zu verfallen, den ich eingangs zu vermeiden versprach, — einen freilich heute sehr verbreiteten und sehr geschätzten Fehler — die Schönheit des Werkes nicht für sich allein sprechen zu lassen.

(Kunst und Künstler. II. Jahrgang, 1904.)

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875

in der Königlichen Nationalgalerie Berlin 1906.

Den Sinn der Jahrhundertausstellung zu erfassen, scheint manchem auch wohlwollenden Beurteiler Schwierigkeiten bereitet zu haben. Es dürfte daher nicht überflüssig sein, an der Spitze dieser Veröffentlichung, in der Abbildungen nahezu sämtlicher für nur allzu kurze Zeit in der Nationalgalerie vereinigter Gemälde dem Publikum zu dauerndem Genuß, der Forschung als wertvolle Unterlage dargeboten werden, die Grundsätze darzulegen, nach denen bei der Sichtung des Materials und seiner Anordnung verfahren wurde.

Das Jahrhundert deutscher Kunst, das vorgeführt werden sollte, ist von den Daten 1775 und 1875 umschlossen. Diese Begrenzung ergab sich ganz ungezwungen. Auf der einen Seite steht der Bruch mit dem Rokoko, der sich unter dem Einfluß der Antike durch die Aufnahme einer vereinfachten Formensprache vollzieht. Die andere Grenze bildet der Eintritt der impressionistischen Kunstanschauung. Obwohl diese die letzte schon historisch gewordene Phase in der Entwicklung der modernen Malerei bedeutet, sprachen doch mancherlei Erwägungen dafür, mit der Ausstellung an ihrer Schwelle Halt zu machen. Es sprachen dafür nicht nur die Nähe dieser Produktion, die dem Streit der Tagesmeinung kaum überall entrückt ist, sondern auch die Vertrautheit des Publikums mit ihr und nicht zum wenigsten die Beschränktheit der zur Verfügung stehenden Räume, die eine Konzentration auf das Wichtigste nötig erscheinen ließ.

Dieses Wichtigste aber war das Unbekannte oder das wenig Bekannte.

Eine Jahrhundertschau der deutschen Kunst stand ganz

andern Schwierigkeiten gegenüber, als sie die Centennale der französischen Malerei zu überwinden hatte. In der Tat wurden 1900 in Paris Entdeckungen von prinzipieller Bedeutung kaum gemacht. Einige wenige vergessene Maler, die an die Oberfläche kamen, bereicherten wohl das Bild der Jahrhundertproduktion, ohne ihm neue Akzente zu geben.

In Frankreich hat sich die Entwicklung im Licht einer großen Zentrale vollzogen. Mit unwiderstehlicher Macht zog die Hauptstadt alle Talente an sich, die Förderung fanden bei Gleichstrebenden und Stärkung im Kampf gegen den Unverstand der Menge und akademische Unduldsamkeit, die auch hier nicht fehlten. Keine wirkliche Begabung brauchte zu verkümmern. Und es ist nicht zu vergessen, daß für die Malerei des 19. Jahrhunderts Frankreich der klassische Boden ist, wie für die der Renaissance Italien und Holland für die Malerei des 17. Jahrhunderts. Es gibt kaum ein Problem der modernen Kunst, das in Frankreich nicht gestellt und seiner endgültigen Lösung zugeführt worden wäre. Eine Fülle von Anregungen strömt von hier aus nach allen Kulturländern. Von einem seltenen Reichtum originaler Talente getragen, steigt der stolze Bau der französischen Malerei empor, in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung, in der prachtvollen Konsequenz seiner Entwicklung selbst einem Kunstwerk vergleichbar.

Freilich war diese Erkenntnis bis noch vor kurzem nicht etwa in den öffentlichen Galerien der Hauptstadt zu gewinnen. Hier wie anderwärts im 19. Jahrhundert zeigten sich die staatlichen Sammlungen gegenüber den bleibenden Werten der Gegenwartskunst von einer Ahnungslosigkeit, deren Korrektur dem Volke enorme Summen kostete und die ihm überdies die frischesten Quellen künstlerischen Genusses verstopfte. Aber Paris hatte immer einen Stab kultivierter Sammler, die in hohem Maße die Feinfühligkeit besaßen, die den offiziellen Sammlungsleitern abging. So brauchten die Ver-

anstalter der Centennale nur in die Schätze der Pariser Kunstfreunde zu greifen, um für jede Entwicklungsstufe der französischen Malerei die glänzendsten Beispiele zu finden.

In all diesen Punkten lagen die Verhältnisse für das deutsche Unternehmen sehr viel ungünstiger.

Es fehlte in Deutschland der natürliche Mittelpunkt, nach dem alle Talente gravitierten. Hier trugen sich die Dinge so zu. Entweder blieben die Maler an der Scholle haften und verkamen in einer mehr oder weniger kunstfremden Umgebung, ohne den Rückhalt an Gesinnungsgenossen, indem sie sich dem Geschmack des Publikums anbequemten. Oder sie zogen, um der Gefahr zu entgehen, in eine der zahlreichen Akademiestädte und gerieten so aus der Scylla in die Charybdis. Denn die Kunstakademien haben sich in diesem Jahrhundert jedem gesunden Fortschritt feindlich gezeigt, dagegen aber durch die leichte Zugänglichkeit und die schablonenhafte Ausbildung das Künstlerproletariat ins Ungemessene gesteigert. Erfolgreiche Ausnahmen (Waldmüller in Wien, Ramberg und Piloty in München) waren in der Person der Lehrer begründet, nicht in dem System. Auch Paris hatte seine Akademie und das System war dort ebenso schlecht. Die ganze Entwicklung der französischen Malerei hat sich abseits von der Akademie, ja im Gegensatz zu ihr vollzogen. Keiner der Meister, die wir heute als die größten verehren, hat an ihr gelehrt. Aber ihr schädlicher Einfluß verflüchtigte sich in der künstlerischen Atmosphäre der reichen Stadt, die den aus dem ganzen Land zusammenströmenden Begabungen die breite Basis eines empfänglichen Publikums bot. Eine viel größere und weit schlimmere Rolle spielten die Akademien in den deutschen Kunststädten, wo das Gegengewicht einer freien Künstlerschaft fehlte und das Bedürfnis der Genießenden noch nicht geweckt war; gewiß kam kaum ein Maler nach München, Dresden oder Düsseldorf, der nicht der Akademie verfiel, und wie selten mag ein Bild von den Bewohnern dieser Städte

erworben worden sein. Etwas besser dürfte es in Wien bestellt gewesen sein und ebenso in Berlin, wo sich die drei Hauptmeister der Zeit, Chodowiecki, Krüger und Menzel, unberührt von der Akademie entwickeln konnten. Immerhin, die weitaus überwiegende Mehrheit der deutschen Künstler ging durch die Akademie und durch die Akademie ging sie zugrunde oder kam zum mindesten zu Schaden. Die schwächeren Naturen, die mit einem bescheidenen Kapital von Originalität anständig hätten wirtschaften können, wurden erbarmungslos nivelliert und die stärkeren Begabungen sahen sich wenigstens aufgehalten und werden sich in den seltensten Fällen der akademischen Lehrjahre mit Dankbarkeit erinnert haben.

Dieser schädliche Einfluß entsprang den verschiedensten Ursachen. Bald, wie um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, war es der trockenste Formalismus, dem alle Empfindung für die Erscheinungen der Natur verloren gegangen war, der die Akademie beherrschte. Bald war es eine in die Gestalten einer fremden Kulturwelt gekleidete, blutlose Gedankenkunst, wie sie von Cornelius und den Seinigen zur Geltung gebracht wurde. Vielleicht war diese Periode die gefährlichste, da sie die jungen Maler auch der Grundlage allen künstlerischen Schaffens, der Herrschaft über die technischen Mittel, beraubte. Der Rückschlag dagegen bestand in dem von Frankreich über Belgien importierten malerischen Virtuosentum, das in Darstellungen von falschem Pathos und echten Kostümen schwelgte. Alle diese Richtungen hatten als Gemeinsames die Abgewandtheit von den Forderungen der Gegenwart, die mangelnde Fühlung mit der lebendigen Natur und die Interesselosigkeit gegenüber den Problemen der Erscheinung. Darin bestand das Akademische. Und da in Deutschland die Akademien fast unbedingt herrschten, so war auch das Bild der deutschen Kunst im wesentlichen von diesen Richtungen bestimmt.

Dieses Bild war aber ein falsches, zum mindesten unvoll-

kommenes, denn es fehlte ihm der gesundeste und lebensvollste Teil der künstlerischen Produktion.

Dieses Bild zu vervollständigen, war die Aufgabe der Jahrhundert-Ausstellung.

Einzelne große Begabungen, die abseits von der Akademie standen, oder nach ihrer Überwindung sich selbst gefunden, hatten schon immer dem Publikum, das eine solche Erkenntnis freilich meist mit Gleichgültigkeit, oft mit Hohn quittierte, gezeigt, daß wahres Künstlertum in der selbständigen Gestaltung einer persönlichen Naturanschauung besteht. Aufmerksamen Beobachtern war nicht entgangen, daß eine Strömung, die ein engeres Verhältnis zur Natur anstrebte, allerorten in der Tiefe trieb, wenn sie auch nur selten das akademische Oberwasser in beunruhigender Weise kräuselte.

Die Werke all jener Bescheidenen und Vergessenen, die Werke aus der aufrechten Jugendzeit jener, die später im Kampf um die Kunst und Gunst verdarben und jener Stärkeren, die sich mühsam wieder auf sich selbst besannen, um die wenigen Großen, die erhobenen Hauptes ihrem Ziele zustrebten, zu sammeln, schien eine wichtige Aufgabe von nationaler Bedeutung. Man durfte so hoffen, eine Vorstellung der gesunden Kräfte zu geben, die unter günstigeren Bedingungen der deutschen Kunst wohl zu einer glänzenden Wirkung verholfen haben würden, deren stille und redliche Arbeit aber doch nicht ohne Anteil an dem Erfolg der Auserwählten war.

Die Lösung dieser Aufgabe bot ernstliche, vielfach unüberwindliche Schwierigkeiten. Vorarbeiten waren nur in bescheidenem Maße vorhanden. Die retrospektiven Ausstellungen der letzten Jahre hatten mit ihren Zufallsergebnissen mehr angeregt als befriedigt. Die Museen hatten eben erst angefangen, sich intensiver um die ältere, schon verschollene heimatliche Kunstübung zu kümmern. In systematischer Weise

war die Arbeit wohl nur in Hamburg durchgeführt worden. Bedeutende Privatsammlungen für die in Frage kommende Periode fehlten in Deutschland fast völlig und, wo sie vorhanden waren, beschränkten sie sich ebenso wie die öffentlichen Galerien auf die akademische Produktion. Nur München brachte einen Sammler großen Stils hervor, den Grafen Schack, der hoffnungsvollen Talenten, die ihre eigenen Wege gingen, die Hand reichte. So mußte mühsam und vielfach auf gut Glück bei Privaten, die oft selbst nicht wußten, was sie besaßen, nach Ausstellungsgut gesucht werden. Daß eine solche Forschertätigkeit in einem Jahr kein abschließendes Resultat ergeben konnte, liegt auf der Hand.

So schwierig das Finden war, nicht minder schwierig war oft das Erlangen des Gefundenen. Viele Privatbesitzer hatten eine erklärliche Scheu, sich für Monate von ihren Bildern zu trennen. Galerien beriefen sich auf unerbittliche Hausgesetze. Am zugeknöpftesten waren einige Schweizer Museen (während die Bundesregierung ihre wertvolle Hilfe lieh), allen voran die Basler städtische Sammlung, was sich bei der Vorführung des frühen Böcklin schmerzlich fühlbar machte; um so schmerzlicher, als auch die Schackgalerie ihre Schätze nicht hergeben konnte. Die Repräsentation der Frankfurter Künstler litt unter dem ablehnenden Verhalten des Städelschen Instituts.

Immerhin waren das vereinzelte Ausnahmen. Das lebhafteste Interesse brachten die deutschen Bundesfürsten, an ihrer Spitze der König von Preußen, dem nationalen Unternehmen entgegen. Staatliche und städtische Sammlungen steuerten in freigebiger Weise bei. Zu größtem Danke verpflichtete das außerordentliche Entgegenkommen, mit dem ausländische Fürsten und Regierungen, in erster Linie die Kaiser von Österreich-Ungarn und Rußland, die Ausstellung unterstützten.

Eine solche Fülle bedeutungsvollen Materials strömte

zusammen, daß sich die Räume der vom Kaiser zur Verfügung gestellten Nationalgalerie und vier Säle des Neuen Museums als unzureichend erwiesen. Manches Stück, das bei der Auswahl an Ort und Stelle wichtig erschienen war, aber nun im Zusammenhalt mit Gleichartigem an Schlagkraft verlor, konnte unbedenklich ausgeschieden werden. Werke, die durch die Stelle, an der sie hingen, oder durch frühere Ausstellungen allgemein bekannt waren, mußten unbekannteren weichen und es erschien lehrreicher, vergessene oder verkannte Meister, die in irgend einem Betracht von Wichtigkeit waren, in dem Umfang ihres Schaffens zu zeigen, als eine möglichst große Zahl gleichgültigerer Künstler vorzuführen.

So galt es vor allem, die Zeit von 1775 bis gegen die Mitte des vergangenen Jahrhunderts, die der heutigen Generation schon fremd geworden und zum Teil in unverdiente Mißachtung gefallen war, wieder lebendig zu machen. Hier war es nötig, auch auf Maler von geringerer Bedeutung zurückzugreifen, um eine Vorstellung von der Intensität des heimatlichen Kunstbetriebes zu geben, der still auf verlorenem Posten oder im Kampf mit dem internationalen Akademismus sich betätigte.

Für die letzten 25 Jahre unserer Periode, deren Schöpfungen der Gegenwart noch vertrauter sind, durfte auf eine gleich umständliche Vorführung der einzelnen Künstler verzichtet werden. Der Nachdruck war auf die starken Begabungen zu legen, die über das Niveau ihrer Umgebung hinauswuchsen und der Kunst unserer Tage die Wege wiesen.

Eine kurze Charakterisierung des Wichtigsten und Neuen, was die Ausstellung enthielt, soll die Orientierung in dem nachfolgenden Bildermaterial erleichtern. Die Auseinandersetzungen erheben nicht den Anspruch, eine erschöpfende Behandlung des reichen Stoffes zu geben, noch wollen oder können sie die Erkenntnis vorwegnehmen, für die die Jahr-

hundertausstellung zwar den Grund legte, zu deren Ausbau es aber noch einer weiteren eingehenden Forscherarbeit bedarf.

* * *

Auf der Schwelle der Jahrhundertschau begegnen wir als der ausdrucksvollsten Erscheinung Daniel Chodowiecki mit der fast vollständigen Reihe seiner Bilder und vielen Zeichnungen. Er kommt aus einer andern Zeit und schreitet gradwegs und ohne Schwanken in die Welt der neuen Kunst hinein. Es gab bessere Maler um ihn herum, aber keinen, in dessen Schaffen solche Entwicklungskeime enthalten waren. Mit Bildern im Stil der Watteauschule beginnt er, er schildert dann bürgerliche Interieurs ganz ohne Koketterie und von guter malerischer Haltung, er gibt schlichte, etwas nüchterne Porträts und erreicht sein Bestes in der knappen scharf beobachteten Darstellung alltäglicher Vorgänge. Er stärkt dem größten Künstler seiner Zeit, Gottfried Schadow, das Rückgrat im Kampf gegen den konventionellen Klassizismus und reicht seine Hand Menzel, der erst 14 Jahre nach Chodowieckis Tod geboren wurde. An seinem gesunden Sinn ging die durch Öser mehr theoretisch als praktisch vertretene Lehre von der Vorbildlichkeit der Antike spurlos vorüber, die noch ein so starkes Talent wie Carstens, der wirklich die Kraft der Empfindung gegen den leeren Formalismus einsetzen wollte, zur Sterilität verdammte.

Eine verwandte Natur, aber stärkerer Könner, ist der Schweriner Wilck. Sein Porträt eines alten preziös gekleideten Herrn, der mit zierlich gesetzten Füßen über einen Platz schreitet, steht durch seine lebendige Malweise, die Schärfe der Charakteristik und die aparte Koloristik außerhalb des Landesüblichen, wie es durch eine Reihe anderer sehr respektabler Talente wie Lampi, Grassi, die Tischbein, Graff vertreten wird. Von diesen sind der erste und der letzte die interessantesten, zugleich die Schilderer zweier ganz ver-

schiedener Lebensphären. Der Südtiroler J. B. Lampi hat an den Höfen von Wien, Petersburg und Warschau gemalt und verfügt in seinen Porträts aus der vornehmen Welt über die ganze Pracht der Aufmachung und ein gut Teil der Geschicklichkeit der französischen Barockmaler. Ein glänzendes Beispiel dieser Hofkunst ist das Porträt der Kaiserin Katharina von Rußland. Bescheiden bürgerlich erscheinen dagegen die Bildnisse des Schweizers Anton Graff, selbst wenn er einmal den König Friedrich Wilhelm II. oder die Königin Friederike Luise von Preußen zu malen hat. Seine hauptsächlichen Modelle aber sind Gelehrte, Dichter, Künstler und die Frauen dieser Kreise. Es lohnte sich schon, diesen Leuten tiefer in die Augen zu schauen und der geistigen Individualität nachzugehen. Er tut das mit voller Natürlichkeit ohne das Psychologische einseitig zu unterstreichen. Dabei sind seine Bildnisse technisch meist ausgezeichnet, von geschlossener, oft sehr geschmackvoller Wirkung, aber man hat nicht das Gefühl, daß er in jedem Falle großen Wert auf die Lösung der besonderen malerischen Aufgabe gelegt hätte. Eine Eigentümlichkeit, die übrigens die meisten Nichts-als-Porträtmaler teilen.

Die Künstlersippe der Tischbein verdankt ihren Ruf mehr der ausgebreiteten Betriebsamkeit ihrer Mitglieder, als hervorragenden Leistungen. Drei von ihnen, die auch als Maler die bedeutendsten sind, wurden Akademiedirektoren, Joh. Heinr. d. Ältere in Kassel, Johann Friedrich als Nachfolger Ösers in Leipzig und J. H. Wilhelm, der Goethe-Tischbein, in Neapel. Sie leben heute nicht durch ihre großen historischen Bilder klassizistischen Gepräges weiter, sondern lediglich als tüchtige, wenn auch nicht tiefgründige Porträtmaler. Über die Nüchternheit der beiden andern hebt sich Joh. Friedrich durch eine leichte Anmut seiner weiblichen Bildnisse empor. Als eine Kraft ähnlichen Ranges zeigt sich A. F. Olenhainz in seinem

Porträt des Dichters Schubarth. Ganz anders und als ein Maler von Temperament stellt sich der in München tätige J. G. Edlinger dar. Neben der spiegelglatten Oberfläche der meisten Bildnisse der Zeit, ja selbst neben dem gesunden aber bescheidenen Pinselstrich Graffs, hat seine Malweise eine fast absichtliche Breite und Lebhaftigkeit des Vortrags, man möchte sagen, schon etwas spezifisch münchnerisch Virtuosenhaftes.

Hier muß auch H. F. Füger erwähnt werden, dessen Haupttätigkeit sich in Wien abspielt. Seine frühesten Arbeiten waren Porträtminiaturen, nach langer Vergessenheit wird er mit Recht jetzt als der beste deutsche Künstler auf diesem Gebiet geschätzt. Aber mag er auch als Maler großer historischer oder allegorischer Kompositionen „vor dem Forum der Kunstgeschichte ein unrettbar verlorener Mann" sein, die Porträts der Ausstellung zeigen ihn von einer besseren Seite. Dem schwäbischen Pastorssohn, dem Enkelschüler von Mengs und Schüler von Öser, war doch so viel von der lebensfrohen Anmut der Kaiserstadt angeflogen, daß sich der trockene Klassizismus seiner Vorbilder zu einer spielenden Empiregrazie verfeinert. Das lebensgroße Bildnis der Fürstin Galitzyn gibt in der zierlichen Haltung wie in dem Bernsteinglanz der Farbe eine hohe Vorstellung seines Vermögens. Weit weniger gut ist einem andern Schwaben die klassizistische Heilslehre bekommen. Gottlieb Schick hat sich bei David in Paris ein treffliches Können angeeignet. Seine Porträts der Schauspielerin Fossetta, des Bildhauers Dannecker und seiner Gattin sind überraschend gute selbständig geschaute Arbeiten, das letzte sogar von ungewöhnlicher koloristischer Kühnheit. Mit seiner Übersiedlung nach Rom wird das mit einem Schlage anders. Die große „Eitelkeit" hält sich noch an gute Vorbilder des italienischen Seicento, mit dem „Apollo unter den Hirten" gerät er in die Formenleere und Farbenhärte der Mengsschen Kunst. Seine gute technische

Schulung verleugnet er freilich auch da nicht ganz und wo ihm eine dankbare Aufgabe gestellt wird, wie in den Porträts der Gattin und der Kinder Wilhelms von Humboldt, des damaligen preußischen Gesandten in Rom, da schafft er wenigstens annehmbare Bilder.

* * *

Rom war unterdessen das Ziel der Sehnsucht für die deutschen Künstler geworden, unwiderstehlich zog es alle hin, die aus der Enge bürgerlicher Verhältnisse, aus der Routine des akademischen Betriebes heraus zu einer freien Betätigung ihrer Kräfte inmitten der Anregungen einer neuen schönen Welt kommen wollten. Die einen lockte die Antike, andere die Kunst der italienischen Renaissance, wieder andere die Großzügigkeit der Landschaft. Die Landschafter hatten den Anfang gemacht. Dem älteren Hackert waren Reinhart und Koch gefolgt. Der Tiroler Josef Anton Koch war der stärkste von ihnen. Durch seine Kunst ebenso wie durch seinen gesunden derben Humor und die werktätige Teilnahme gewann er großen Einfluß auf die junge Generation der Romfahrer. Die Ausstellung bot ein umfassendes Bild seiner Tätigkeit als Landschaftsmaler. Um den mächtigen Eindruck zu würdigen, den Carstens, den er schon in Rom traf, auf ihn gemacht hat, muß man freilich seine Zeichnungen zu Ossian und zu Dantes Göttlicher Komödie heranziehen. Doch liebt er es auch, seine Landschaften mit bedeutenden Figuren zu staffieren, wobei er, wie in dem Macbeth mit den Hexen, selbst Anregungen der Trecentomeister nicht verschmäht. Aber das Wesentliche liegt doch darin, wie er die großen Formen der südlichen Natur, die klare Struktur des felsigen Gebirges, den stolzen Rhythmus der Linien herausarbeitet. Die Beeinflussung durch die Poussin ist dabei ebensowenig zu verkennen, wie die durch Pieter Breughel in dem entzückenden kleinen „Berner Ober-

land“, das er während seines dreijährigen Aufenthaltes in Wien (1812—15) malte. Die atmosphärischen Vorgänge verwertet er lediglich zur dramatischen Steigerung des Effektes, die Reinheit der Kontur, die Schärfe des landschaftlichen Bildes wird dadurch nicht getrübt.

In einem merkwürdigen Gegensatz hierzu steht der um weniges jüngere Martin Rohden, dessen Bekanntschaft wir Bernt Grönvold verdanken. Es ist keine Frage, daß in seinen Bildern eine der frühesten Äußerungen modernen landschaftlichen Empfindens vorliegt. Zu gleicher Zeit etwa erstrebt dasselbe im fernen Norden ein anderer deutscher Maler, Kaspar David Friedrich. Rohden schafft schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Landschaften von einer Zartheit der Luftstimmung, von weichem schimmernden Licht durchflossen, wie wir ihnen erst zehn Jahre später bei Corot wieder begegnen. Und was seine Tat noch erstaunlicher macht als die Friedrichs, ist, daß ihm nicht eine der künstlerischen Darstellung frisch entdeckte Natur die Freiheit des Blickes erleichtert. Sein Auge sieht die neuen Phänomene vor einer Natur, für deren Wiedergabe sich ein ganz bestimmter Stil ausgebildet hatte. Eben der Stil, den Koch ererbt hat. Wie dieser malt er die Campagna mit der feinen Linie des Sabinergebirges und die Wasserfälle von Tivoli, aber eine Kluft trennt die beiden Anschauungen. Hier scheiden sich sichtbar die beiden Wege, von denen der eine zu Böcklin, der andere zu den Impressionisten führt. Doch hatte Rohden zunächst keine überzeugten Nachfolger, obwohl manche seiner Sensationen in den italienischen Landschaftsstudien des Berliners Franz Catel und ganz schüchtern in den feinen Bildchen des Wieners Heinrich Reinhold weiterschwingen. Herr der Situation blieb Koch. Bei ihm holten sich die jungen Deutschen, die nun in rascher Folge nach Rom kamen, Rat und Anregung. Am engsten schlossen sich ihm wohl der früh verstorbene Karl Philipp Fohr an, von

dessen starker Begabung eine große, etwas theatralisch aufgebaute und hart kolorierte, aber persönlich gesehene Landschaft eine gute Vorstellung gibt, und der zahmere Ludwig Richter, dessen Lorbeeren freilich nicht auf italienischem Boden wuchsen.

Daß das Neue, was in Rohdens Kunst lag, den Römlingen keine Anregung bot, ja vielleicht kaum ihnen recht bewußt wurde, hatte seinen besondern Grund. Als die jungen Norddeutschen Overbeck und Pforr dem unfruchtbaren Formalismus der Wiener Akademie entflohen, waren sie nicht nach dem Süden gekommen, um Rettung bei der allheilenden Natur zu suchen, sondern sie erholten sich in der Nachahmung der herben Reize der vor- und frühraffaelischen Malerei. Mit ihnen bildeten die Cornelius, Wilhelm Schadow, Philipp Veit, denen sich Julius Schnorr und später Führich neben einer Reihe minderer Begabungen anschlossen, die Gruppe der spöttisch sogenannten Nazarener, die, um ganz im Geist ihrer Vorbilder schaffen zu können, auch deren Religion annahmen und katholisch wurden.

Das geistige Haupt war Cornelius. Aus seinen Anfängen aber hätte man schwer die künftige Größe deuten können. Zwei Porträts und „Minerva, die Weberei lehrend" sind kalte, glatte Arbeiten von klassizistischer Manieriertheit. Dann hat es ihm die deutsche Romantik angetan und er illustriert den „Faust". In Rom aber fesselt ihn sofort (obwohl er noch das auf der Ausstellung befindliche Miniaturporträt einer Dame malt) die große Form der Hochrenaissance. Er war nie Präraffaelit, sondern fing gleich mit dem reifen Raffael an. Unter seiner Leitung entsteht die klassische Leistung dieser Vereinigung, der Freskenzyklus, zu dem der preußische Generalkonsul Bartholdy den Auftrag gab und der nach Abbruch seines Hauses in die Berliner Nationalgalerie überführt wurde. Die Keime einer neuen Kunst, die hier verborgen liegen, sind nicht zur Entwicklung gelangt. Die

Schätzung von Cornelius und den Seinen wird in dem Maße wachsen, als wir es wieder zu einer großzügigen dekorativen Malerei bringen werden. Cornelius hätte wohl das Zeug dazu gehabt; er scheiterte daran, daß er den Alten nicht das Prinzip, sondern die Form ihrer Darstellung absah, den gedanklichen Inhalt überschätzte und das Technische vernachlässigte. Alles, was hier entstand, war im Grunde nichts als eine Kunst aus zweiter Hand, mit unzureichenden Mitteln ins Werk gesetzt. So erwuchsen aus den Bemühungen dieser Akademieflüchtlinge doch nur wieder die Ansätze zu einer neuen Akademie und es ist kein Zufall, daß Cornelius und W. Schadow später die intransigentesten Akademiepäpste wurden.

Was uns heute von der Kunst der Nazarener noch lebendig anspricht, ist das Landschaftliche und das Bildnis. Obwohl auch hier die Anlehnung an die Quattrocentomeister unverkennbar ist, überwiegt doch die Forderung der Naturnachahmung. Aber einer Naturnachahmung, die sich in der Landschaft in der Richtung Kochs bewegt und im Porträt über eine strenge, etwas trockene Formendurchbildung nicht hinauskommt. Gute Beispiele bieten hierfür die Hintergründe auf den Schnorrschen religiösen Bildern, besonders der überaus liebliche Ausblick auf Rom, der sich hinter den Figuren seiner Verkündigung öffnet, und die Bildnisse von Schnorr, Overbeck, Ramboux und Veit. Dennoch wirkt ein Malertalent wie Eduard von Heuß, der freilich einer jüngeren Generation angehört, durch den kühnen Strich und die koloristische Vornehmheit seiner Porträts von Overbeck und dem alten Reinhart in diesem Kreise zaghafter Imitatoren wahrhaft befreiend. Man vergißt zu leicht, daß deren eigentlicher Reiz eben doch nur in der Nachahmung der primitiven Meister besteht. Je mehr ihre Porträts an Selbständigkeit gewinnen, um so ärmlicher stellt sich ihre Begabung heraus, wie in den späten Bildnissen

Veits und dem gänzlich leeren Selbstporträt, das Overbeck in seinem 55. Jahre für die Sammlung der Uffizien malte.

Mit dieser Gruppe hängt eine Reihe von Wiener Malern vor allem durch ihre romantische Gesinnung zusammen. Führich und der jüngste von ihnen, Steinle, traten in Rom noch in unmittelbare Beziehung zu Overbeck. Durch ihr wärmeres Temperament bringen sie in die nazarenische Stilstrenge einen Zug weiblicher Anmut. Führich ist wohl der malerisch begabteste der ganzen Gruppe und der „Gang Marias über das Gebirge“ eine ihrer schönsten Schöpfungen. Dagegen wirkt Steinle als Madonnenmaler schon weichlich, glücklicher ist er als Zeichner und Aquarellmaler mit seinen Märchenszenen und Illustrationen zu Shakespeareschen Lustspielen. Auf der Ausstellung überraschte er durch das Porträt seines Töchterchens, das in der Farbe zwar stumpf und unerquicklich ist, in dem er aber einen kindlich-trotzigen Charakter in sehr origineller Weise zum Ausdruck bringt.

Julius Schnorrs älterer Bruder, Ludwig Schnorr, hatte den Weg über die Alpen nicht mitgemacht. Aber er war noch während Pforrs und Overbecks Aufenthalt in Wien mit diesen und den Brüdern Olivier auf das Studium der in der Belvederesammlung vertretenen alten deutschen und italienischen Meister gewiesen worden. Auf der Ausstellung finden sich von ihm zwei Landschaften mit eigentümlich weiträumiger, wenn auch nicht ganz organischer Gebirgsszenerie. Ebenso unberührt von italienischen Einflüssen bleibt Ferdinand von Olivier, dessen Ansichten aus dem Salzburgischen mit frischen gesunden Sinnen gesehen sind. Erst in seiner Ideal-Landschaft von 1840 bringt er dem Geschmack der Cornelianer seinen verspäteten Tribut dar. Ähnlich wie Moritz von Schwind, der als Schüler Schnorrs begann, um dann später noch einmal, als ihn der Ruf des Cornelius nach München zog, in den Bannkreis der Nazarener zu treten. Nicht zu seinem Heil. Seine frühesten Bilder

zeigen ihn noch im Besitz eines Malenkönnens, das sich unter dem Einfluß der Cornelianischen Kartonkunst rasch verflüchtigt. Aber sein entzückendes Erzählertalent, die poetische Stimmung seiner Märchen und Reisebilder werden für das gut deutsche Gemüt, dem es auf die malerische Qualität nicht ankommt, immer ihren Reiz behalten. Wie dürftig in dieser Richtung selbst ein mit Fug so gerühmtes Bild wie die Morgenstunde ist, lehrt schon ein Blick auf Friedrichs Mädchen am Fenster, geschweige denn auf die technisch so vollendeten, in der malerischen Anschauung außerordentlichen Interieurs von Kersting. Als seltenen Gast beherbergte die Ausstellung Schwinds frühesten Märchen-Zyklus vom Aschenbrödel. In der Erfindung sind die vier großen und eine Unzahl kleinerer Darstellungen voll sprudelnder Einfälle, in der monochromen Wiedergabe gewähren sie eine reine Freude, die Farbe der einzelnen Bilder ist erträglich, durch deren Zusammenstellung aber wirkt sie disharmonisch und doch flau, ohne Rhythmus und Akzent. Das schlimmste jedoch ist die von Schwind dazu komponierte Umrahmung, deren kümmerliche Stillosigkeit den Eindruck des Werkes beherrscht.

Ein Künstler, der noch in diesen Kreis gehört, obwohl seine Hauptwerke die Zugehörigkeit zur Observanz der Nazarener nicht verraten, ist Fr. Wasmann. Sein Lebenslauf aber war programmatisch nazarenisch. In Hamburg geboren, kam er früh nach München, wo er bewundernd zu Cornelius aufblickte. Über Südtirol, das ihn längere Zeit festhielt, zog er nach Rom, um sich dort Overbeck anzuschließen. Er wurde katholisch und blieb bis an sein Lebensende der Heimat fern. Die Selbstbiographie, die davon erzählt, hat Bernt Grönvold veröffentlicht, der auch die Werke des Malers aus der Vergessenheit hervorzog. Die Jahrhundertausstellung hat sie zum erstenmal einem größeren Publikum vorgeführt. Es sind lediglich Jugendwerke, meist aus der vorrömischen Zeit. Ein religiöses Bild findet

sich nicht darunter, nichts als Landschaften und Porträts. Die Landschaften wirken überraschender, sie stehen auf einer Stilstufe, die man in dieser Zeit (um 1830) nicht erwartet. Sie teilen mit denen der frühen Hamburger die ehrliche unakademische Art der Naturwiedergabe, nur ist Wasmanns Technik weniger ängstlich, ja manchmal geradezu impressionistisch locker und farbig. Dagegen haben seine Bildnisse etwas Primitives, nicht in dem Sinn einer Nachahmung der primitiven Meister wie bei Overbeck, seine Zaghaftigkeit scheint vielmehr derselben Quelle zu entspringen wie bei jenen, dem Bewußtsein, einer ungewohnten aber wichtigen Aufgabe gegenüberzustehen. In dem Streben einer möglichst intensiven Charakteristik der Persönlichkeit wird ein leichter Zwang in der Haltung der Hände, in der Stellung der Augen, die oft geradeaus blicken, auch wenn das Gesicht sich nach einer andern Richtung wendet, fühlbar. Diese Befangenheit hat Martin Rohdens Sohn Franz völlig abgelegt. Seine zwei Porträts, die einzigen, die von ihm existieren sollen, zeigen bei einer gleichen Intensität der Menschenschilderung eine große Ungezwungenheit der Anordnung. Wie die Hände der jungen Frau wiedergegeben sind, das könnte Ingres kaum schöner machen, wobei nicht zu vergessen ist, daß dieser damals als Direktor der französischen Akademie in Rom weilte.

Nazarener reineren Wassers sind die gleichfalls in Hamburg geborenen Victor Emil Janssen und der frühgestorbene Erwin Speckter, der seinen Jugendgenossen als der genialste erschien. Beide kamen über München-Cornelius nach Rom. Des ersteren Darstellung eines guten Hirten gibt mit der trefflichen Modellierung des Nackten eine hohe Meinung von seinen Fähigkeiten. Sie müssen ungewöhnliche gewesen sein, wenn ihm wirklich die Aktstudie nach einem Freunde, die auf der Ausstellung noch unter Wasmanns Namen ging, angehört. Dieses 1829 gemalte

Bildchen verrät eine Größe der Formanschauung und eine Empfindung für die koloristischen Reize des von Licht und Luft umspielten nackten Körpers, die damals noch niemandem abgesehen werden konnte. Von Speckters Bildern vermögen nur seine kleinen Porträts zu interessieren, deren asketische Blutleere ihn für das Nazarenertum prädestiniert erscheinen läßt.

* * *

Diese zuletzt genannten Künstler leiten auf Hamburg über. Sicher ist es berechtigt, bei einer Vorführung der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert die örtliche Zusammengehörigkeit in den Vordergrund zu stellen. Eine solche Einteilung wird natürlich so wenig wie irgend eine andere restlos aufgehen. Bei der Freizügigkeit der Künstler kann von einer strengen Lokalisierung nicht die Rede sein. Aber diese Einteilung hat doch den Vorteil, ein lebendiges Bild der wirklichen Verhältnisse mit ihren vielfach durcheinanderspielenden Beziehungen zu geben. Und außerdem sind gewisse Erscheinungsformen der künstlerischen Betätigung wieder mehr oder weniger stark an bestimmte Kunstzentren gebunden. So bildete für das Nazarenertum, mag es auch nach allen Seiten Deutschlands ausgestrahlt haben, Rom den Mittelpunkt. Die übrigen Hauptgruppen sind durch die Akademiestädte gegeben, die ja nicht nur die Lernenden anzogen, sondern auch die fertigen Künstler festhielten. Eine Sonderstellung nahmen die beiden großen und reichen Städte Frankfurt und Hamburg ein, die, obwohl sie keine Akademien besaßen, doch ein eingesessenes Künstlertum von einigermaßen lokaler Färbung ernährten. Hamburg kam auf der Ausstellung, dem tatsächlichen Zustand vielleicht nicht ganz entsprechend, besser zur Geltung, da hier schon ganz zielbewußt gesammelt worden war und die Kunsthalle ihr reiches Material bereitwillig herlieh.

Von allen Hamburger Künstlern ist Ph. Otto Runge jedenfalls der merkwürdigste — eine problematische Natur. Er ist Mystiker und schreibt eine wissenschaftliche Farbenlehre, jede Blume, jede Farbe hat ihm eine symbolische Bedeutung und er sieht in der Darstellung von Luft und Licht und bewegendem Leben die Aufgabe der Malerei, er spricht von der neuen Kunst und malt mit den Mitteln und in den Anschauungen der alten. Der Ruf, der Begründer der Freilichtmalerei zu sein (der sogar die Errungenschaft der folgenden Generation vorweggenommen), für den einzelne Sätze seiner Schriften angeführt werden können, ließ sich angesichts seiner Taten nicht festhalten. Daß man gerade dieses in ihnen suchte, hat der Betrachtung seiner Werke geschadet. Denn Runge ist ein wirklicher Künstler von starker Empfindung und großer geistiger Regsamkeit. In den besten seiner Bilder, dem Porträt der Eltern und dem Selbstporträt mit seiner Frau und seinem Bruder, erreicht er sogar eine monumentale Größe. Aber der Zeichnung fehlt die Sicherheit und das Malwerk ist unbehilflich und von schwerer, reizloser Farbe. Und vor allem lassen die Bilder das vermissen, was man in ihnen erwartete, die Wiedergabe von Luft und Licht im Sinne des Pleinairismus. Seine Figuren sind ins Freie gesetzte Atelierporträts mit den dunkeln, von Reflexen erhellten Schatten des geschlossenen Raumes. Selbst das weitest vorgeschrittene Werk, das Fragment des Morgens, in dem versucht wird, die Frühlichtstimmung der Landschaft wiederzugeben, zeigt in dem nackten Kinderkörper die Modellierung der Atelierbeleuchtung. Er hat die Probleme der neuen Malerei in Worten formuliert, aber in seinen Werken hat er sie noch nicht gelöst.

Neben Runge interessiert am meisten Julius Oldach, der kleinere Künstler, aber bessere Maler. Wie jener ist er jung gestorben und man muß, um sie nicht ungerecht einzuschätzen, sich gegenwärtig halten, daß wir von beiden nur

Jugendwerke besitzen. Er ist ein frühreifes Talent. Beinah ein Knabe noch, schafft er die Bildnisse seiner Eltern und Tanten, die durch die treue Beobachtung zu den lebendigsten Dokumenten der Zeit gehören. Ein Aufenthalt in München, wo er in den Kreis des Cornelius kommt, desorientiert seine kleinbürgerliche Begabung, doch scheint es, als hätte er die Kraft gehabt, sich wieder zu sich zurückzufinden. Unter seiner Firma geht das beste Bild des Hamburger Saals, der alte Müller, vor dem jedem der Name Leibls auf die Lippen kommt. Indes ist dieses Bildnis kaum von Oldach und wahrscheinlich nicht einmal in Hamburg entstanden. Übrigens gilt für Oldach, wie für Runge und Wasmann, was in erhöhtem Maße noch für die eigentlichen Nazarener gilt, die alle keine Meister der Farbe waren, daß sie Meister der Zeichnung waren. Hier bringen sie ihre Intentionen durchaus rein und stark zur Geltung. Malerisch wirken natürlich auch ihre Zeichnungen nicht (mit wenigen Ausnahmen wie die Wasmanns), aber die feine Linie umschreibt mit empfindungsvoller Bestimmtheit die Formen. Nicht wie bei ihren Gemälden wird die Strenge der Gesinnung durch den Mangel an Können verdächtigt. Gerade für diese Deutschen der Cornelianischen Richtung bot die Sammlung der Handzeichnungen eine notwendige und wahrhaft erfreuliche Ergänzung.

Eine bedeutende Rolle spielt die Landschaftsmalerei in Hamburg. Das früheste Beispiel wohl (um 1810) ist das Panorama der Binnenalster von Christoffer Suhr. Rein künstlerisch genommen, ein mäßiges Werk, aber es finden sich da Uferpartien mit Häusern zwischen Baumgruppen, die durch die frische, ganz unkonventionelle Art, wie das gesehen ist, überraschen. Suhr war der Lehrer von Oldach, dessen ängstlich gemaltes Bildchen der Petrikirche ein Beleuchtungsproblem hübsch behandelt, und von Christian Morgenstern, dem eine Reihe kleinerer fein beobachteter, stimmungsvoller Landschaften angehören. Die breitere Art des Vor-

trags verdankt er wohl seinem Aufenthalt in Kopenhagen. Suhrs Einfluß scheint auch bei Hermann Kauffmann, der später in München verflacht, bei Vollmer, bei Valentin Ruths, der dann den Düsseldorfer Einfluß ohne starke Schädigung ertrug, und bei andern nachgewirkt zu haben. Wie ein (namentlich in der Luft) modernisierter Ruisdael wirkt der geschmackvolle „Blick auf Hamburg“ von dem ganz jung verstorbenen Adolf Carl. Doch hat es keiner dieser wackeren Künstler zu der Freiheit und Kraft der Wasmannschen Naturschilderungen gebracht. Auffallend ist, daß von all diesen Söhnen der großen Hafenstadt nicht einer (von gelegentlichen und unerheblichen Ausnahmen abgesehen) sein Interesse dem Meer, was ja bei der Lage Hamburgs noch begreiflich erscheint, aber auch nicht dem Schiff, diesem die Phantasie des Künstlers wie des Küstenbewohners gleich anregenden lebendigen Organismus zugewendet hat. Dem Bedürfnis nach Marinebildern mußte der aus Kopenhagen eingewanderte Eckersbergschüler Melby zu genügen suchen.

Von den Malern der Ostseestädte vermochten nur zwei Danziger, Johann Karl Schultz und Eduard Meyerheim, zu interessieren. Der erstere hat in seiner Jugend das Forum romanum, in klarem, etwas scharfem Licht aber treu und unkonventionell gemalt und später die Lange Brücke in Danzig und eine große Ansicht der Stadt. Der letztere, ein Sohn des Stubenmalers Karl Friedrich Meyerheim, von dem ein in seiner Schlichtheit nicht unebenes Männerporträt zu sehen war, bot in seiner Landschaft aus der Umgebung Danzigs frische wenn auch technisch unfreie Arbeiten. Seinen Ruf aber verdankt er den erst nach seiner Niederlassung in Berlin entstandenen glatt gemalten Genrebildern aus dem bäuerlichen Leben, die an Waldmüller gemahnen, aber ohne seine Naturfülle und ohne seine Sonne. Einer Zwischenstufe gehören die Kegel-

gesellschaft und der Schützenkönig an, die in kleinstem Rahmen ländliches Treiben naiv und mit anschaulicher Lebendigkeit wiedergeben.

* * *

Der ernsten norddeutsch nüchternen Hamburger Kunst gesellte sich auf der Ausstellung als Gegenstück die weit weniger tiefgründige, aber sinnlich frohe, im farbigen Abglanz der Dinge schwelgende Wiener Malerei. Auch die mit dem ursprünglichen und dem abgeleiteten Nazarenertum in Beziehung stehenden Meister haben ihrer Lebensfreudigkeit keine allzu großen Opfer gebracht. Diese gesunde, temperamentvolle, sich naiv an der Schönheit der Natur ergötzende Art hat in Ferdinand Waldmüller ihren glänzendsten Ausdruck gefunden. Er war der geborene Maler. Die Farbe hat für ihn keine ausgeklügelte, jenseits des sinnlichen Reizes liegende Bedeutung. Obwohl er selbst Akademieprofessor war, sind seine Bilder so wenig akademisch als möglich. Er verliert in keinem Augenblick die Fühlung mit der Natur, ja er hat einen großen Schritt vorwärts getan in der Bewältigung ihrer Erscheinungen. Seinen Wienern freilich, die für seine pausbackigen Bauernkinder schwärmten, kam das nicht zum Bewußtsein. Erst unsere Zeit, die ihr Auge für die Lösung malerischer Probleme geschärft hat, erkannte in ihm den Bahnbrecher. Er ist einer der Vorläufer des Pleinairismus, der entschiedener als andere die im starken Sonnenlicht leuchtenden Farben wiederzugeben suchte. Wenn er dabei zuweilen zu einer harten Buntheit kam, so lag das daran, daß er, der einen feinen Sinn für die duftige Erscheinung der Ferne hatte, nicht in gleichem Maße die Lufttöne auf den Farben des ersten Planes beobachtete. Dieser Mangel an Toneinheit wirkt besonders dann empfindlich, wenn er den Vordergrund seiner Bilder aus dem Wienerwald, wie er gerne tut, mit grellfarbig angetaner Bauern=

jugend staffiert. Waldmüller hatte so wenig wie Menzel das koloristische Problem der Freilichtmalerei erfaßt, obwohl jener an einem Übermaß von Farbigkeit und dieser an Farblosigkeit leidet. Vortrefflich ist Waldmüller auch als Porträtmaler. Den äußerlich wenig reizvollen Damen der norddeutschen Ebene, den Tanten, Schwestern und Bräuten der jungen Hamburger, setzt er die feschen Wienerinnen entgegen, denen noch im Alter die Lebenslust aus den Augen blitzt. Jene wie dieser schildern ihre Modelle mit echter Natürlichkeit, ohne den geringsten konventionellen Zug. Selbst die Ausdrucksmittel scheinen sich dem Typus der Dargestellten anzupassen. Bei Oldach und Genossen ein ernster, schwerer Ton, nur hier und da eine schüchterne Farbe wie ein verlorenes Lächeln und eine mühsam zögernde Vortragsweise, Waldmüller aber schwelgt in den Farben bunter Schale, schillernder Seidenstoffe und bauschiger Mädchenkleider und wie liebkosend gleitet sein leichter, geschmeidiger Pinselstrich über die Formen. Sein schönstes Porträt ist dennoch das eines alten Herrn, des russischen Gesandten am Wiener Hof, Grafen Rasumoffsky, es ist so vollendet wie ein Holbein, an den es auch durch die Meisterschaft erinnert, mit der das letzte Detail behandelt und dennoch der schlagenden Wirkung des Kopfes untergeordnet ist. Es ist wohl auch kein Zufall, daß wir von Waldmüller so gut wie keine Zeichnungen kennen, während die Hamburger ihr Bestes gerade mit dem Bleistift gaben. Manche der Wiener Porträtisten kommen Waldmüller nahe, wie der süßlichere Daffinger, wie Danhauser, Eybl, der junge Pettenkofen und Amerling, der von seiner englisch-französischen Schulung eine neue Note beibringt, die sich besonders in der Wahl raffinierter Lichtführung äußert. Erreicht aber hat ihn keiner, ebensowenig wie in der Landschaft, obwohl Pettenkofen, der in der Welt herumkam, seiner Schilderung ungarischen Hirten- und Zigeunerlebens eine internationale Farbenkultur zugute kommen ließ, die dem

originelleren Waldmüller noch fehlt. Viel Charme hat auch die vormärzliche Genremalerei der Danhauser, Fendi, Schindler, Treml, deren leichte Sentimentalität, weiche Grazie und fröhliche Farbigkeit eng mit dem Boden der Kaiserstadt verwachsen ist. Das Bildchen von E. Engert, der Hausgarten, erinnert an die trauliche Kleinstadtpoesie, von der Schwind ausgegangen ist, übertrifft ihn aber an Feinheit der malerischen Darstellung. Von dem aus Frankfurt nach der Kaiserstadt eingewanderten Jakob Alt waren ein gutes Bild der noch turmlosen Stefanskirche und von seinem uralt gewordenen Sohn Rudolf, dessen Schwergewicht freilich auf seinen minutiösen Guaschen und Aquarellen liegt, zwei seiner frühen Jugend angehörige, an malerischer Wirkung aber den späteren Werken überlegene Ansichten aus Venedig zu sehen.

* * *

Es ist wohl keine Frage, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, was Stärke und Eigenart der Begabungen betrifft, Berlin an der Spitze der deutschen Städte steht. Zwar hatte Chodowiecki seinen Stift eben aus der Hand gelegt. Aber Gottfried Schadow lebt bis ans Ende der Periode, und wenn er auch als Bildhauer sich grollend zurückzieht, so schafft er doch noch mit dem Blei die köstlichsten Zeichnungen und steht beobachtend und kritisierend als künstlerisches Gewissen hinter der heranwachsenden Generation. Aus dieser ragen Franz Krüger und der achtzehn Jahre jüngere Menzel als die bedeutendsten empor. Krügers Arbeitskraft war enorm. Die Ausstellung zeigt außer zahlreichen Pastellen und Zeichnungen 34 Bilder von ihm, darunter Riesenleinwande wie die Paraden und die Huldigung. Aber ungezählte Bilder befinden sich noch im Winterpalais und in Zarskoje Sselo, in Hannover, in den königlichen Schlössern, in den Kasinos

der Garderegimenter und sonst im Privatbesitz. Eine öffentliche Sammlung scheint sich außer der Nationalgalerie nie um ihn gekümmert zu haben. Und doch ist er ein wahrer und großer Maler, wenn auch die Anforderungen, die durch die Repräsentationsbilder an ihn gestellt wurden, ihn manchmal zu einem etwas äußerlichen Betrieb nötigten. Immerhin besticht auch da noch die Vornehmheit der Auffassung, die Sicherheit der Zeichnung und das tüchtige, selbst glänzende Malwerk. Als Kraftprobe stehen seine Paradebilder obenan. Die Parade auf dem Opernplatz von 1829, die Krüger im Alter von 32 Jahren schuf, und die vor dem Stadtschloß in Potsdam von 1840, auf denen beiden Nikolaus I. sein Kürassierregiment dem König Friedrich Wilhelm III. vorführt und die wieder in unzugänglichen Gemächern des Petersburger Winterpalais verschwinden werden, übertreffen in der Verteilung der Massen, der Weiträumigkeit des Stadtbildes und der Einheitlichkeit und Schönheit der Tonwirkung die ähnlichen Bilder aus königlichem Besitz. Hier wie dort bietet die Versenkung in das Einzelne einen unerschöpflichen Genuß. Das Berlin der damaligen Zeit ersteht in voller Lebendigkeit. Das militärische Schauspiel, dem die Aufgabe galt, ist in den Mittelgrund gerückt, um übersehen werden zu können und doch sind die kleinen Figürchen mit einer impressionistischen Treffsicherheit gegeben, daß von den fürstlichen Teilnehmern jeder mit Namen benannt werden kann. Im Vordergrund aber stehen im lockeren Gedränge die Vertreter des geistigen Berlin (das Menzel merkwürdigerweise nie festgehalten hat), die Künstler, den alten Schadow in ihrer Mitte, Schriftsteller, Gelehrten, Diplomaten, Schauspieler und Schauspielerinnen. Ein Dokument von höchstem historischen Wert durch die außerordentliche Porträtähnlichkeit der Dargestellten. Doch nicht minder bedeutend als künstlerische Leistung durch die freie Sicherheit, mit der die Figuren hingestellt sind, die bei aller Kleinheit breite malerische Be-

handlung, die Meisterschaft, mit der das Stoffliche behandelt ist. Es dürfte wenige deutsche Bilder der Zeit geben, bei denen man mit gleicher Freude sehen würde, wie es gemacht ist. Dabei ist die Schönheit des Pinselstrichs durchaus nicht Selbstzweck, er ist schön als knappster Ausdruck für die lebendige Erscheinung. Diese Eigenschaften kommen in vollstem Maße in Krügers kleineren Bildern zur Geltung, dem Austritt des Prinzen Wilhelm, dem Prinzen August, der Fürstin Liegnitz, seinen Schwiegereltern und dem schönsten unter allen, dem Porträt eines jungen, klug in die Welt blickenden Mädchens, das einen Feldblumenstrauß in der Hand hält. Pferde und Hunde, die zu den Ausstattungsstücken seiner Paraden gehören, hat Krüger auch gern einzeln behandelt, es dabei aber selten zu einer glücklichen Bildwirkung gebracht, obwohl ihm die Wiedergabe der Tiere keinerlei Schwierigkeiten bereitet. Nur ein paar kleine Darstellungen, „Austritt zur Jagd“ und „Heimkehr“, zeichnen sich durch eine feine winterliche Stimmung aus. Daß Krüger auch als Landschaftsmaler in erster Reihe steht (obwohl er sich bei den landschaftlichen Hintergründen von Schülern und Freunden helfen ließ), hat schon die Potsdamer Parade bewiesen, er gibt aber auch auf einem Porträt Friedrich Wilhelms III. am niederen Horizont einen Blick auf Berlin mit dem Kreuzberg und einen darüber hingleitenden Sonnenstreifen mit breiter Sicherheit. Diese Sicherheit, die Krüger von dem ersten bis zum letzten Bild (soweit wir sie kennen) begleitet, die Unbeirrtheit von fremden Einflüssen, die Unbedenklichkeit, mit der er jeder Aufgabe zu Leibe geht, ist das Charakteristische an ihm. Vielleicht ist es gerade das — ein Mangel an innerer Anteilnahme —, was ihn verhindert, ein ganz großer Künstler zu sein.

Weniger von dem Maler als von dem Zeichner Krüger geht eine gerade Linie zu Adolf von Menzel. Nach der vor kaum Jahresfrist veranstalteten Menzel-Ausstellung,

die einen fast lückenlosen Überblick über das Schaffen des Meisters geboten hat, konnte es sich nur darum handeln, die Haupttypen seiner Entwicklung zu charakterisieren. Es treten neben eine Auswahl der köstlichen Jugendwerke, die uns heute so viele für den Künstler wie für die deutsche Kunst unerfüllt gebliebene Hoffnungen enthüllen, die besten der Friedrichsbilder und seine letzte große Schöpfung, das Walzwerk.

Eine fesselnde, wenn auch beunruhigende Erscheinung, ist der frühverstorbene Landschafter Karl Blechen. Er malt einen Blick auf Hausgärten und Dächer wie Menzel, doch vor ihm, eine Fabrik mit rauchendem Schlot, wie sie damals noch niemand malte, badende Nymphen und lungernde Faune mit Böcklinscher Poesie, er sieht in den kiefernumstanden Ufern der Havelseen die große Form, er findet Farben von ungewohnter Stärke für die versengte italienische Sommerlandschaft und wagt im Palmenhaus der Pfaueninsel die feinsten Abstufungen von Grün und zarte blaue Schatten. Neben diesem beweglichen Künstler, der es noch zu keinem Stil gebracht hat, obwohl ihm das Streben nach Stil im Blute liegt, schafft in ruhiger Sicherheit Eduard Gärtner seine Architekturbilder. Schüler von Gropius, hat er seine Hauptanregung doch wohl von Krüger erhalten, ja, vielleicht ist erst durch dessen bestellte Paradebilder den jungen Berlinern die malerische Schönheit ihrer Stadt aufgegangen. Von Koch, Brücke, Hintze, Ahlborn besitzen wir Berliner Ansichten, doch ragt keiner an Gärtner heran. In seinen großen Bildern des Schloßhofes mit den breiten klaren Schattenmassen und der lebendigen Staffage, könnte man noch an Belotto denken, doch schon die Hauptwache, die sich mit dunkler Silhouette gegen den klaren Abendhimmel abhebt, ist ganz selbständig gesehen und in dem großen, von der Werderschen Kirche aus aufgenommenen Panorama, wo ihn keine Rücksicht auf konventionelle Bild-

wirkung stört, findet er Töne von verblüffender Wahrheit. Die Jahreszahl 1835, die das Panorama trägt, ist von Wichtigkeit, wenn man bedenkt, daß Menzel seinen Bauplatz mit den Weiden erst um ein Jahrzehnt später gemalt hat. Auch Hummel, der der Entstehung und Aufstellung der großen Granitschale vor dem Schinkelschen Museum vier Bilder widmet, zeigt wenigstens in deren bestem, wo seine nüchterne Genauigkeit zu feiner Tonwirkung abgestimmt ist, daß für Menzels Verismus der Boden wohl vorbereitet war.

Auch Schinkel selbst gehört hierher, der zwar keine eigentlichen Architekturen malt, aber architektonische Phantasiegebilde von einer sonderbar nüchternen, lehrhaften Phantastik. Dagegen verraten seine Landschaftsbilder von Potsdam, von Rügen, dem Haff ein ganz unbefangenes Malerauge. Nicht das gleiche läßt sich von Wilhelm Schirmer sagen, dessen italienische Landschaften eine gesteigerte poetische Wirkung anstreben. Er bildet eine Etappe auf dem Wege von Koch, dessen Einfluß er (neben demjenigen Turners) in Rom erfuhr, zu Böcklin. In seinem Wesen ist dieser Berliner, von dem großen Abstand der Begabung abgesehen, sogar verwandter mit Böcklin als der Düsseldorfer Schirmer, der doch dessen Lehrer war. Die Landschafter Eduard Hildebrand und Hoguet (von diesem sah man ein wirkungsvolles Stilleben mit einer gerupften Pute), die beide Schüler Isabeys waren, suchen ihre Effekte schon in einem etwas äußerlichen Kolorismus.

Unter den Bildnismalern, die neben Krüger in Berlin tätig waren, wie Karl Begas, Wach, Magnus, ist der erstere wohl der fruchtbarste und ein Künstler von sehr soliden Qualitäten. Trotz der unterstrichenen Charakterisierung wirkt das Gruppenbild mit seinen Eltern, Geschwistern und Kindern frisch und lebendig. Wie Begas hat auch Wach sich sein tüchtiges Können bei Gros in Paris erworben. Aber während seine Rundbilder mit den Prinzessinnen Elisabeth

und Marie und den Prinzen Adalbert und Waldemar noch ein etwas trocken altväterisches Aussehen haben, schlägt Eduard Magnus in seinen gefällig arrangierten, künstlerisch nicht übermäßig anspruchsvollen Damenbildnissen eine Note an, der die Porträtmaler der Berliner Gesellschaft bis in die achtziger Jahre ihre Beliebtheit verdanken. Hier mag Winterhalter angeschlossen werden, der fashionable Porträtist der europäischen Höfe, von dem ein Bildnis der Kaiserin Augusta als Prinzessin von Preußen durch den vornehmen Geschmack der Farbe auffällt. Das streng gezeichnete Bild einer jungen Russin von liebenswürdigster Schlichtheit muß seiner Jugend angehören, während das Porträt der schönen Fürstin Worontzoff die ganze konventionelle Pracht des Modemalers aus der Zeit Napoleon III. entfaltet.

* *
*

Ludwig Knaus, der mit ein paar trefflichen Porträts, dem wohlbekannten des Sammlers Ravené und dem gänzlich unbekannten des Galeriedirektors Waagen und der noch in Paris entstandenen Katzenmama, bis zu dieser Zeit zurückreicht, mag den Übergang zur Düsseldorfer Schule vermitteln. Auch Gottfried Schadows Sohn Wilhelm, der dort Akademiedirektor war, wird zu dem regeren Verkehr zwischen den beiden Plätzen beigetragen haben. Aber während in Berlin die stärksten Begabungen Autodidakten sind und auch als Lehrer keine Rolle spielen, zeigt Düsseldorf gewissermaßen die Akademie in Reinkultur. Noch aus älterer Zeit ragt Heinrich Kolbe herein, der ein schlechtes Goethe-Bildnis, aber sonst ungemein lebensvolle Porträts aus der bürgerlichen Gesellschaft seiner Heimat gemalt hat. Von seiner Pariser Lehrzeit bei Gérard bringt er ein ansehnliches technisches Können und einen Empiregeschmack mit, der in der provinziellen Umgebung etwas verbauert.

Eine Reihe tüchtiger Künstler ging aus der Schule

Schadows hervor. Julius Hübner hat in seiner Jugend einige gute Bildnisse aus seiner Familie und in demjenigen des Stadtrats David Friedländer (von 1833) ein Meisterwerk lebensvoller Naturwiedergabe geschaffen. Von den Genremalern war der witzig charakterisierende Hasenclever mit dem ersten Entwurf zu seinem „Jobs beim Examen“ und dem Lesekabinett vertreten, in dem er ein Beleuchtungsproblem etwas nüchtern löst, Schrödter mit einer der Varianten seines Don Quichote und Hosemann, der später seine Tätigkeit nach Berlin verlegte, mit einigen Schilderungen aus dem Leben der Spießer, über deren aufdringlichen Humor aber nicht wie bei Spitzweg die Schönheit der Malerei hinweghilft. Diesem weinfrohen Kleeblatt gesellt sich Wilhelm Sohn mit einer altdeutsch kostümierten „Gewissensfrage“ von leidvollstem Ausdruck. Es ist interessant, zu sehen, wie er diesen erregten Frauentypus mit den weitaufgerissenen Augen auf seinen Schüler Eduard von Gebhardt vererbt, der freilich ein Künstler von anderem Wuchs ist, mit seinen besten Werken aber schon jenseits der Grenze der Jahrhundertausstellung steht. Die Landschaften der beiden Achenbach boten ebensowenig Überraschungen wie diejenigen Lessings und Schirmers (unter denen sich gute Naturstudien befanden) oder die Genrebilder Vautiers. Wohltätig fielen die Porträts von Leutze auf, die ein angenehmes diskretes Kolorit und eine nicht gewöhnliche Charakterisierung zeigen.

Der ernsthafteste Künstler, der an der Düsseldorfer Akademie gelernt hat, ist der allzu früh verstorbene Rethel. Seine früheren Ölmalereien sind trotz der kleinen Formate noch leer, das Porträt seiner Mutter, das in der Reproduktion durch eine primitive Schlichtheit besticht, enttäuscht durch die lehmige Farbe. Aber in den Kartons zu den Aachener Wandbildern wächst er über die blutlose Ideal=

kunst seiner Lehrer hinaus zu wirklicher Größe. Die einfachen, lebensvollen Kompositionen, das starke Empfinden, das in ihnen pulsiert, waren ein sichtbarer Protest gegen das Akademische und wurden als solcher auch aufgenommen.

* * *

Auch daß Dresden für die deutsche Kunstgeschichte dieser Zeit von Belang ist, verdankt es weniger seiner Akademie, aus der Vogel von Vogelstein, von dem die Ausstellung ein etwas hartes Bild brachte, das David d'Angers in seinem Atelier vorstellt, und die Bildnismaler Große und Pohle, deren sympathische Porträts schon einer späteren Zeit angehören, hervorgingen, als zwei zufällig aus dem Norden zugewanderten Künstlern, dem Greifswalder Kaspar David Friedrich und dem Norweger J. C. C. Dahl, die beide in Kopenhagen ihre akademische Lehrzeit überstanden hatten. Friedrich gehörte keineswegs zu den ganz Unbekannten. Die Nationalgalerie hat in ihrem alten Bestand zwei Bilder und ein drittes wurde vor wenigen Jahren dazu gekauft, auch für die Hamburger Kunsthalle wurden in der letzten Zeit mehrere Werke von ihm erworben und ein andres, eines der schönsten, hängt seit langem im Weimarer Museum. Aber sie sprechen eine so leise Sprache, daß das eilige Galeriepublikum achtlos daran vorüberging. Erst jetzt, wo all diese bekannten mit vielen unbekannten Bildern aus Privatbesitz vereinigt wurden, kommt sein Wort zur Geltung und mit Staunen vernehmen wir einen Künstler, der Vieles und Ungewöhnliches zu sagen hat. Freilich ist das, was zu uns spricht, nicht gerade das, was seine Zeitgenossen heraushörten: der melancholische Grundton; die mystischen Erregungen, die Kreuze auf Bergspitzen geben, von einer Aureole von Sonnenstrahlen umspielt; die Gefühlsschwelgerei der Freunde, die im Walde das geheimnisvolle Weben des bleichen Mond-

scheins oder zwischen Felskuppen die rote Lohe des Nordlichts anschwärmen; oder die Ossianstimmung jener einsamen Gestalt, die auf dem hellen Dünensand stehend, in die Unendlichkeit des tiefschwarzen Meeres hinausträumt, dessen Brausen die weißen Wellenkämme künden. Diese ganze Romantik, die vielleicht auch dem Künstler selbst die Hauptsache war, tritt für uns zurück vor dem Neuen, das sich hier dem sehenden Auge an landschaftlicher Schönheit erschlossen hat. Was Philipp Otto Runge als Kunst der Zukunft vorschwebte, die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelnden Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt zum erstenmal auf deutschem Boden in die Erscheinung. Alle Konventionen der älteren Landschaftsmalerei, die auf der Betonung der festen Naturformen basierten, verschwinden hier. Da das Wesentliche die Wiedergabe des atmosphärischen Lebens, der Natur im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten ist, so treten ganz neue Motive in den Kreis des Darstellbaren, die von dem nur für das Formale geschulten Auge nicht beachtet wurden. Der braune Acker, über dem das Abendrot leuchtet, die einsame Ebene, die sich in die blaue Dämmerung ferner Berge verliert, die feuchten Wiesen, über die Wolkenschatten streifen, das leicht bewegte Hügelland, auf dem der Silberduft eines blassen Frühlingstages liegt, die flachen Wellen des böhmischen Gebirges, zwischen denen die Morgennebel wallen, das ist der Inhalt der Friedrichschen Bilder, in denen wir die Anfänge einer bis in unsere Tage ansteigenden Entwicklung erkennen. Diese Anfänge sind schüchterner ihrer Ausführung als ihrer Tendenz nach. Die Malerei ist dünn und fast zaghaft, es fehlt ihr etwas die Lebensfülle des unmittelbar Geschauten. Man versteht das, wenn man hört, daß Friedrich nie ein Bild vor der Natur gemalt hat, daß er mit einer genauen Vorzeichnung begann und dann in langsam fortschreitender sorgsamer Arbeit die Farbe aus der Erinnerung auf die Leinwand brachte. Auf

einem Bilde seines Freundes Kersting sehen wir ihn in seinem Atelier, blond, blauäugig, in grauem Wams, die Füße in Filzpantoffeln, wie er über einen Stuhl gebeugt, sein Bild, das auf einer Staffelei steht, prüfend betrachtet, an der kahlen Wand hängt eine Palette und ein Winkelmaß. Man denke an Manets Bild „Das Atelier von Monet", der dargestellt ist, wie er in greller Sonne unter einem Zeltdach im Kahne sitzend malt.

Dieses träumerische Zarte ebenso wie die verfeinerte Beobachtung fehlen den Landschaften Dahls, die vielmehr Bilder im hergebrachten Sinne sind, wenn auch sehr gute. Mehr Interesse erwecken seine kleinen Studien, die flüchtige Naturstimmungen lebendig wiedergeben. Eine eigentliche Entwicklung in der Richtung auf eine intensivere Anschauung oder gesteigertes Ausdrucksvermögen scheint er so wenig wie Friedrich erfahren zu haben, obwohl beide alt wurden. Seine „Birke im Sturm", ein mit Recht berühmtes Bild aus der späteren Zeit, zeigt dieselbe spitzpinselige Behandlung und etwas falsche Farbe wie seine frühern Sachen.

Von den Künstlern, die sich in Dresden diesen beiden Meistern anschlossen, sind noch der Norweger Fearnley, der dank seiner vielen Reisen ein ziemlich wechselvolles Gesicht zeigt, und die Sachsen E. F. Oehme und der Arzt Karl Gustav Carus zu nennen. Dieser letztere ist für die Kunstgeschichte wichtiger denn als Maler durch seine Briefe über Landschaftsmalerei, die wertvolle Aufschlüsse über die künstlerischen Anschauungen des Kreises geben. Einer späteren Generation schon gehören der aus Hamburg gebürtige, in Kopenhagen gebildete Ludwig Gurlitt und der Dahlschüler Leypold an, die beide im Sinne der vorgenannten ehrliche Landschaften von guter Haltung malten.

Georg Friedrich Kersting wurde schon bei dem Bild, das er von dem Atelier seines Freundes Friedrich

gemalt hat, genannt. Neben diesem gehört er vielleicht zu den größten Überraschungen der Jahrhundertausstellung. Wie Friedrich stammt er aus dem höchsten Norden Deutschlands, wie dieser besuchte er die Kopenhagener Akademie und zog wie dieser nach Dresden. Wie konnte es nur geschehen, daß die Dresdener Gemäldegalerie nicht ein einziges Bild dieses Künstlers besitzt? Denn er steht um nichts den meisten der holländischen Kleinmeister nach, die dort in Masse vertreten sind, und er war ein Deutscher und er hat in Dresden gemalt, an der Porzellanfabrik von Meißen sogar in staatlicher Anstellung. Und wie ist es möglich, daß von diesem Maler, der 64 Jahre alt wurde, nur knapp sieben Bilder bekannt sind? Und seine Art war doch so, daß sie niemand vor den Kopf stoßen konnte, höchste Vollendung und ein stilles, bescheidenes Wesen. Das Neue, was darin lag, gewisse zarte, noch nie gesehene Farbenverbindungen, eine schmeichelnd die Dinge umspielende, alle Schatten durchleuchtende Atmosphäre wurde sicher von den meisten nicht, jedenfalls nicht störend empfunden. Er malt Interieurs, immer nur mit einer Figur darin, die meist vom Rücken gesehen ist. So wie Friedrichs junge Frau am Fenster, ein Bild, das kräftiger wirkt, aber nicht dieses letzte an Durchführung hat, wo man wirklich nicht mehr ahnt, wie es gemacht ist und auch nicht darnach frägt. Beide aber haben die Anregung zu solchen Werken wohl in Kopenhagen erhalten. Man wird an die ähnlichen dänischen Bilder von Bendz bis Hamershoj erinnert. Das Bild, das diese Qualität am reinsten zeigt, der Künstler in seinem Zimmer vom Rücken gesehen (auch der Delfter Vermeer hat dieses Motiv gemalt), trägt das Datum 1811. Von Schöpfungen dieser Art wurde dann wohl Gerhard von Kügelgen zu seinem „Paar am Fenster“ veranlaßt, das freilich schon stark mit Sentimentalität durchsetzt ist und als Malerei auf einer viel niederen Stufe steht. Doch gibt es von ihm neben künst-

lerisch ziemlich gleichgültigen Porträts, wozu auch die bekannten von Schiller und Goethe zu zählen sind, ein Bildnis seiner Gattin, das vortrefflich ist und nahe an Graff heranrückt.

Die Dresdener Akademie bildet den Ausgangspunkt auch für Franz Dreber, der seine Tätigkeit aber ganz nach Italien verlegt. Die römische Campagna bietet ihm die Motive zu feingestimmten, nur allzu weichlichen Landschaften, denen er durch eine antikisierende Staffage eine erhöhte poetische Wirkung zu geben sucht. Er tritt in anregenden Verkehr mit Böcklin und schließt so als Schüler Ludwig Richters die Kette zwischen jenem und der Landschaftsmalerei Kochs.

Hier muß noch eines Malers gedacht werden, an dem die Kunstgeschichte bisher völlig achtlos vorbeiging. Ferdinand von Rayski scheint an der Dresdner Akademie gelernt und bis zu seinem erst 1890 erfolgten Tod in Sachsen gearbeitet zu haben. Er malte für die adligen Familien, auf deren Besitzungen er freundschaftlich verkehrte, Porträts und Jagdbilder. Von 1843 stammt ein lebensgroßes männliches Bildnis in ganzer Figur. Die Charakteristik des vornehmen, mit eleganter Knappheit gekleideten Herrn, der selbstbewußt, leicht posierend sich auf die hohe Lehne eines Stuhles stützt und der — aber vielleicht ist das Täuschung — ein leiser Zug von Ironie beigemischt erscheint, ist vortrefflich, noch vortrefflicher aber ist der Geschmack, mit dem in die Harmonie schwärzlicher Töne die violetten Lichter des Samtüberzugs des Stuhls hineingestimmt sind und die ganz freie, leichte Pinselführung. Man kann sich ein derartiges Werk schlechterdings nicht denken, ohne das Vorbild englischer Meister, wie Lawrence etwa, so viel künstlerische Kultur steckt darin, in der deutschen Kunst fehlt jede Anknüpfung. Ein großes, wesentlich später entstandenes Bild, brechende Wildschweine, hat, möglicherweise nur dank seines

unfertigen Zustandes, eine breite dekorative Wirkung. Andere Bilder dieses Künstlers, Porträts und Landschaften, die erst später der Ausstellung zugeführt werden konnten, halten nicht ganz, was diese ersten Werke zu versprechen schienen. Namentlich die Landschaften haben etwas Dilettantisches, was indes noch keinen Vorwurf bedeutet. Es liegt vielleicht mehr in der Ungewohntheit der Aufgabe, Ansichten von Schlössern oder Ausblicke aus solchen, die als Motiv nichts besonders Malerisches haben, auf großen Leinwanden zum Raumschmuck zu verarbeiten. Wie hier ohne die Hilfe hergebrachter Kompositionsmittel ein treu wiedergegebener Naturausschnitt nur durch die Verteilung der Licht- und Schattenmassen zu dekorativer Bedeutung gesteigert werden soll, ist nicht völlig gelöst, es aber als Ziel so klar empfunden zu haben, darf doch nicht unterschätzt werden.

* *
*

Unter den kleineren mittel- und süddeutschen Kunstzentren hat am meisten Frankfurt eine Produktion von örtlichem Gepräge. Zwar hatte sich das Nazarenertum hier in der Person der Maler Ph. Veit und Steinle niedergelassen und wurde später durch die Düsseldorfer Genremalerei eines Jakob Becker verdrängt. Aber die Städelsche Schule, an der diese lehrten, besaß doch nicht die Autorität der großen Akademien, um die lokale Tätigkeit in ihren Bann zu zwingen. Von A. W. Goebel befand sich auf der Ausstellung außer dem fein charakterisierten Porträt Schopenhauers noch die Gruppe einer Bettelfrau mit ihrem Kind, die für das Entstehungsjahr 1858 eine auffallend malerische, etwas saucige Behandlung zeigt. Von M. Oppenheim waren tüchtige Porträts aus den zwanziger Jahren da, das einer jungen Dame und eines von L. Börne. Adolf Dreßler, der sich später in Breslau ansiedelte, hatte neben guten Landschaftsstudien einen Transport österreichischer Gefangener

(1866), bei dem ihm die malerische Wiedergabe des bunten Treibens der Neugierigen um die mit Soldaten vollgepfropften Eisenbahnwagen nicht übel gelungen ist. Als Landschafter tun sich durch intime Beobachtung Peter Becker und J. F. Dielmann hervor. Der letztere wird dann Chef der Kronberger Schule, wo sich Burger, der Orientmaler Schreyer und der von der Schule von Barbizon beeinflußte Burnitz zusammenfinden, doch gehört die Haupttätigkeit dieser koloristisch nicht unbegabten, aber etwas kraftlosen Maler schon der neueren Zeit an. Hier darf noch der Hanauer Fr. K. Hausmann genannt werden, der in seinen Skizzen aus dem Beginn der fünfziger Jahre ein beachtenswertes, an belgischen und französischen Mustern gebildetes koloristisches Talent offenbart.

Wenig oder nicht gekannt waren bisher die Landschafter H. Schilbach aus Darmstadt, dem eine überraschend frisch gesehene Ansicht des Wetterhorns von 1835 gehört, Christian Köster und G. W. Issel, die beide in Heidelberg malten, wo schon Ernst Fries tätig war. Man hat das Gefühl, daß in jenen Gegenden, wenn der Privatbesitz erst einmal gewissenhaft abgesucht wird, noch manche feine Begabung gefunden werden dürfte. Ganz autochthon sind freilich auch die Genannten nicht. Fries hängt mit den römischen Landschaftern zusammen, Köster hat sich an Claude Lorrain gebildet und der stille, so gemütvoll deutsch wirkende Issel hat in Paris gelernt. Sein bestes Bild stellt die drei Kirchen auf der Höhe des Pantheons dar.

Jakob Schlesinger steht durch sein jugendlich herbes Selbstbildnis (von 1810) dem Geist der Nazarener nahe, während das Bildnis des Landschafters Köster durch eine äußerst lebendige Auffassung der Persönlichkeit besticht.

Preller in Weimar zeigt sich nur in seinen Naturstudien als Landschaftsmaler von selbständiger Empfindung, mit seinem frühesten Bild „der Künstler und seine Freunde

beim Schlittschuhlaufen" steht er ganz unter altholländischem Vorbild, die Skizzen zu den Fresken aus der Odyssee sind abhängig von den klassizistischen Anschauungen der Weimarer Kunstfreunde. Doch hat die Weimarer Kunstschule diesen Einfluß bald überwunden. Nach der resultatlosen Episode Böcklin-Lenbach-Begas zu Anfang der sechziger Jahre wurde sie durch Theodor Hagen zur Lehr- und Lernstätte für eine Reihe tüchtiger Landschafter wie Gleichen-Rußwurm, den unglücklichen, erst neuerdings wieder zu Ehren gebrachten Buchholz und andere, ohne daß sie ihnen den Mut und die Lust, der allgemeinen Entwicklung zu folgen, verkümmert hätte.

In Karlsruhe konnte sich neben der von Düsseldorf genährten Akademie, für die J. W. Schirmer und K. Fr. Lessing den Ton angaben, eine selbständige Kunst nicht behaupten. Feuerbach wußte davon zu erzählen.

Ein eigentümlicher Sittenschilderer ist der in Stuttgart tätige Pflug von Biberach. Die schwäbische Wochenstube von 1828 und der Pfarrer, der einem Bauern den Verkündschein übergibt, lassen mit ihrer leicht karikierenden Art an Hogarth denken, an den freilich die dünne reizlose Malerei nicht von ferne heranreicht. Durch ein sehr charaktervolles Selbstporträt aus seiner Jugend (von 1820) regt Franz Seraph Stirnbrand die Neugier nach andern Werken seiner Hand an. Wilhelm Schnizer ist ein Zeitgenosse von Krüger und dem Münchener Kobell. An deren strenge Wirklichkeitsschilderung wird man vor seinen Schlachtenbildern aus den Freiheitskriegen erinnert, die indes viel unbeholfener, glatt und bunt sind, aber in dem landschaftlichen Hintergrund trotz der zu scharfen Klarheit viel Naturempfindung verraten. Theodor Schüz zeigt sich in seinem übrigens mäßigen Bild von 1861, auf dem Erntearbeiter in dem blauen Schatten eines großen Baumes Mittagsrast halten, während die Landschaft ringsum in greller

Sonne liegt, als Pleinairist in der Art des späten Waldmüller.

Die Schweizer, die sich alle im Ausland, an den deutschen Akademien, meist aber in den Pariser Ateliers ihre Bildung holten, haben kaum etwas außerhalb des Gegenständlichen liegendes Gemeinsames. Merkwürdig ist die Ansicht von Partenkirchen aus dem Jahre 1794 von J. J. Bidermann durch die kräftige, weder an die Rokokomalerei, noch an die römischen Landschafter erinnernde weiträumige Darstellung. Von den Schweizer Nazarenern ist L. Vogel zu erwähnen, der in der „Gartenlaube“ ein poetisches, in der „Tellenfahrt“ ein kulturhistorisch amüsantes Bild liefert, und Eduard Steiner, dessen Selbstporträt vor der Staffelei den Typus jener hochgespannten, zu Cornelius' Füßen sitzenden Künstlerjünglinge gut veranschaulicht. R. Koller, der später so konventionell wurde, überrascht durch ein paar saftig grüne Naturstudien von einer an Courbet gemahnenden Kraft.

* * *

Ähnlich wie in Berlin bestand auch in München, nur nicht von gleich starken Talenten getragen, neben dem durch Cornelius mit großer Autorität vertretenen Akademismus eine Richtung, der vor allem die malerische Erfassung der Natur am Herzen lag. Ihr gehören die Pferde- und Schlachtenmaler A. Adam, J. A. Klein, P. Heß, dann H. Bürkel und andere an, von denen manche, wie auch die Porträtmaler Heinrich Heß und Bernhard Rausch noch Schüler von Cornelius' Vorgänger P. v. Langer waren, der zum Unterschied von jenem, Wert auf das Handwerkliche der Malerei legte, ferner die Landschaftsmaler J. J. Dorner, M. J. Wagenbauer, H. Heinlein, F. v. Kobell, die Architekturmaler D. Quaglio und M. Neher. Sie alle überragt W. v. Kobell durch die Stärke

und Entwicklungsfähigkeit seiner Begabung. Noch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und im Beginn des 19. malt er stattliche Landschaften mit lebensvoller kräftiger Tierstaffage, gute Bilder, die aber über die holländische Tradition nicht wesentlich hinausgehen. In dem Pferderennen zu München, das von 1810 auf 1811 entsteht, geht er schon ganz naiv in der Schilderung dessen, was er vor Augen sieht, auf. Er ist dem neuen und schweren Vorwurf noch nicht überall gewachsen, aber er frägt keinen alten Meister um Rat und müht sich redlich, das bunte und bewegte Treiben auf der weiten von Wolkenschatten überflogenen Oktoberwiese wiederzugeben. Die volle Lösung der Aufgabe ist erst den französischen Impressionisten geglückt. Künstlerisch noch höher stehen die Schlachtenbilder, von denen die Belagerung von Kosel (1807) aber möglicherweise noch vor das Pferderennen zu setzen ist. Es ist Morgenstimmung, die im Vordergrund auf einer Anhöhe haltenden Reiter werfen lange Schatten. In der Ferne sieht man die befestigte Stadt, noch ganz in die Frühnebel getaucht, die unter den Strahlen der aufsteigenden Sonne in Fluß geraten. Auf dem Treffen bei Bar sur Aube (1814) bewegen sich vorn zwischen den kahlen Stöcken eines Weinbergs einzelne Soldaten (es sind Bayern mit dem Raupenhelm wie auf der Belagerung), weiterhin schlängeln sich geschlossene Züge, den Falten des Geländes folgend, man sieht nur die graue Masse der Bajonette, die plötzlich silbrig leuchten, wenn die Abteilungen aus der Dämmerung, die schon die Tiefe bedeckt, wieder auftauchen. In dunkler Silhouette stehen die Hügelzüge des Hintergrundes gegen den Abendhimmel. Es sind die Licht- und Luftprobleme, die ihn beschäftigen wie im Norden Friedrich. Und wie anschaulich ist das alles gegeben und wie überzeugend im Vergleich mit dem späteren Schlachtenbilderschema, das auf den theatralisch zugespitzten historischen Moment komponiert ist. Die Jahrhundertausstellung

hat diesen wichtigen, zu Unrecht vergessenen Maler wieder zu Ehren gebracht. In München hat man sich nur an das Gegenständliche seiner Bilder gehalten. Das Pferderennen hängt im Historischen Museum der Stadt, die Schlachtenbilder unterbrechen die Trophäenwände im Armeemuseum, andre sehr schöne befinden sich kaum beachtet im Treppenhaus eines Offizierskasinos. Muther, der doch sein Buch in München schrieb, tut Kobell mit einem Satz ab, während er für einen Maler wie Bürkel acht Seiten übrig hat. Gurlitt erwähnt ihn in seiner später erschienenen Geschichte der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert überhaupt nicht.

Auch Rottmann wäre nicht der berühmte Mann geworden, wenn er statt der pathetisch aufgedonnerten Stätten großer Taten, bei deren Nennung der klassisch gebildete Betrachter erschauerte, nur die schlichten und doch von einem gesteigerten Leben erfüllten italienischen Landschaften gemalt hätte, wie sie die Ausstellung zeigte. Um ihm ganz gerecht zu werden, muß man sich freilich der Schackschen Bilder erinnern, auf denen er die stolze Silhouette der ewigen Stadt in so duftige Klarheit hüllt, wie es neben ihm nur noch Corot, dem Corot d'Italie, geglückt ist.

Über diese Zeit hinaus führt der köstliche K. Spitzweg, dem ein ganzes Kabinett eingeräumt wurde. Mit ihm tritt zum erstenmal der Einfluß der Schule von Barbizon in die Münchener Kunst und an einem Stoffgebiet, für das er am wenigsten geeignet schien. Man denke: das Kolorit von Diaz und der Humor und die Dachkammerpoesie des deutschen Biedermeiers, wie soll sich das vertragen! Aber es verträgt sich ausgezeichnet, denn Spitzweg ist ein so vortrefflicher Maler, daß die Freude an der farbigen Gestaltung zunächst alles überwiegt. Sie wird auch nicht getrübt durch den manchmal allzu anekdotischen Inhalt, aber am vollsten ist die Wirkung doch da, wo der Inhalt restlos in der dekorativen Erscheinung aufgeht wie in dem „Flötenkonzert", dem

Pfarrer, der seine Kakteen betrachtet, und dem für ihn ganz ungewöhnlichen „Frauenbad in Dieppe“, auf dessen feinen, durch alle Nuancen geführten grauen Tönen die wenigen starken Farben so lebendig stehen.

* * *

Dieses Malenkönnen, das Spitzweg bei den Franzosen erwarb, wurde denn auch in München akademiefähig, als die Ära Cornelius der Ära Piloty wich. Auch Piloty hatte sein Können aus Paris, teils indirekt über Antwerpen, teils direkt von Delaroche bezogen. Damit war indes im Prinzip nichts Neues gegeben. Seit jeher hatten fast alle bedeutenden Maler, die an der Berliner Akademie wirkten, ihre Ausbildung in Pariser Ateliers gefunden. Durch das ganze Jahrhundert waren deutsche Künstler, denen es mit ihrer Vervollkommnung ernst war, nach Paris gewandert, teils um in den Ateliers berühmter Lehrer zu arbeiten, teils um in die Nähe eines verehrten Meisters zu kommen, oder auch nur, um die besondere künstlerische Atmosphäre zu atmen, in der neben der strengen, in ihrer Tradition nie unterbrochenen Schulung eine freie Beweglichkeit der malerischen Anschauung gedieh. Wer dabei seine Persönlichkeit einbüßte, hatte wohl nicht viel zu verlieren, er dürfte aber doch immer eine solide Technik profitiert haben. Die starken Begabungen, auf die einzig es in der Kunst ankommt, sind reicher und besser ausgerüstet zur Betätigung ihrer schöpferischen Kräfte zurückgekehrt.

Pilotys dauernder Ruhm ist, ein guter Lehrer gewesen zu sein. So einseitig Cornelius war, so sehr respektierte Piloty die Individualität seiner Schüler. Nur auf das Lernbare erstreckte er seinen Einfluß. Talente von ganz verschiedener künstlerischer Physiognomie haben bei ihm ihre Ausbildung gefunden, wie Marées, Makart, Max, Defregger, Lenbach, Leibl. Ihm im wesentlichen hat München es zu danken,

wenn es in den letzten zwei Jahrzehnten unserer Periode die Führung in Deutschland übernimmt. Fast alle bedeutenden Maler dieser Zeit haben sich, auch wenn sie nicht seine Schüler waren, wenigstens vorübergehend in München aufgehalten. Die stärkste, wenn auch äußerlichste Reaktion gegen die Cornelianische Formenstrenge war der Makartsche Farbenrausch. Ganz altmeisterlich, ohne die geringste Beziehung zur lebendigen Natur, haben seine Bilder doch manchmal den Reiz einer schönen geheimnisvoll leuchtenden Materie. Die kleine Skizze der Raczynski-Sammlung repräsentiert ihn darin weit glücklicher als ein lebensgroßes Porträt und das Prunkstück der Katharina Cornaro. Viel feiner ist Gabriel Max in dem kleinen Bildchen der Schwestern und dem größeren Frühlingsmärchen, die die zarte Harmonie seiner blassen Farben ohne den maladiven Zug der spätern Werke zeigen. Der robuste weibliche Akt mit dem großen Strohhut verrät, daß auch Max einmal in den Bannkreis Courbets kam. Die Pinzgauer Bauernstube und der Saal in Runkelstein von Defregger haben eine Raumpoesie, die von der historischen oder humoristischen Anekdote seiner berühmten Bilder vernichtet wird, ohne daß diese einen Ersatz für sie bietet. Überraschend ist auch die tiefe Tonschönheit seiner Almlandschaft. F. Lenbach ist mit den Werken seiner frühen Zeit vertreten. Die zahlreichen Naturstudien entschädigen, so lebendig sie sind, nicht für das Fehlen des sich sonnenden Hirtenjungen und der Alhambra, eine der geistreichsten Landschaften der deutschen Kunst, die sich beide bei Schack befinden. Dagegen zeigen ihn das so vornehm zurückhaltende Porträt der Frau von Muchanow und die Bildnisse des Herrn von Hornstein und des Kupferstechers Geyer mit ihrer intimen Durchmodellierung von seiner besten Seite. Das Bildnis eines Künstlers aus der frühsten römischen Zeit hat in der Vereinfachung der Form und der Art, wie der blasse Kopf mit dem schwarzen Haar gegen den weißen Grund gesetzt ist, eine von ihm nie

wieder erreichte und wohl auch nicht angestrebte dekorative Wirkung.

Das Höchste aber, was die Pilotyschule, was München überhaupt hervorgebracht hat, ist Leibl. An malerischer Qualität ist auch in ganz Deutschland nichts Besseres geleistet worden. Die Vollendung, mit der die leisesten Schwingungen der Form, die Kraft der spannenden jugendlichen Haut, unter der man das Blut pulsieren sieht, und die welke, runzlige eines alten Gesichts, die Stofflichkeit eines Wollkleides, das Metall des Schmuckes und das gemaserte Schnitzwerk eines Kirchenstuhls wiedergegeben sind, und das nicht etwa mit einem weichlichen oder gar zaghaften, sondern durchaus lebendigen Pinselstrich, erscheint unbegreiflich. Das alles bezieht sich auf die „Frauen in der Kirche", aber anderes ist vielleicht noch köstlicher, wie die luftumspielten Hände und der starke Klang von Schwarz und Rot auf dem wolkigen Grau der Wand bei den „Dachauerinnen", oder die Sicherheit, mit der mit breiten Pinselhieben der Kopf des „Bürgermeisters" zusammengezimmert ist, oder die unvollendete „Tischgesellschaft" mit ihren Versprechungen und einigen entzückenden Erfüllungen.

Kein Bild ist da, das nicht schon wiederholt gesehen worden wäre, aber noch nie hatte man die Gelegenheit gehabt, so viele beisammen zu sehen. Sonst hätte sich wohl die Fabel nicht erhalten, daß die Deutschen nicht malen können. Denn das Merkwürdigste ist, daß Leibl, obwohl er in München von Courbet so stark berührt wurde, daß er ihm nach Paris folgte und dort längere Zeit arbeitete, doch einen bestimmenden Einfluß von der französischen Malerei nicht erfahren hat. Courbets Vorbild liegt bei einer Reihe anderer Deutschen klar zutage, bei Leibl läßt es sich nicht nachweisen, obwohl die Kunstgeschichten davon erzählen.

Auch der engere Leiblkreis zeigt keine Spuren davon, weder Sperl, von dem die Ausstellung eine gute Landschaft

und ein paar seiner koloristisch so geschmackvollen Bauernhäuschen brachte, noch das treffliche Atelierbild von Th. Alt, oder das feine, etwas weichliche Schuchporträt von Hirth de Frênes, oder dessen flotte Segelbootskizze, vor der man weit eher an Manet denken möchte. Nur die schönen Stilleben Schuchs, vor allem das mit den roten Äpfeln auf dem weißem Tischtuch, lassen den Einfluß Courbets erkennen, aber der hatte ihn aus erster Hand, als er mit Trübner zusammen Paris besuchte.

Von der Karlsruher Akademie war Trübner über Stuttgart, wo er bei Canon arbeitete (von dem die Ausstellung ein kräftiges Porträt des Karlsruhers F. W. Schirmer enthielt), nach München und in den Leiblkreis gekommen. Er hat sowohl die Einflüsse Leibls wie diejenigen Courbets, die namentlich in einigen Stilleben erkennbar sind, zu einer persönlichen starken Note verarbeitet. Gerade bei ihm sieht man, was man von den Franzosen lernen konnte, die dekorative Wirkung, die lückenlose Tonfolge, den sonoren Klang der Farbe und was Leibl nicht gelernt hat. Erstaunlich ist, welche Fülle reifer Werke der junge Künstler zwischen seinem zwanzigsten und fünfundzwanzigsten Jahre geschaffen hat, Porträts, Landschaften, Stilleben, die köstlichen kleinfigurigen Bilder, den meisterhaften verkürzten Christus, noch erstaunlicher aber, daß sich damals in Deutschland kein Mensch, geschweige denn ein Galeriedirektor um diese Sachen kümmerte. Daneben haben die Werke der anderen Courbetnachfolger wie Scholderer und Viktor Müller (der indes als Schüler Coutures begonnen hat) einen schweren Stand. Doch ist des ersteren Violinspieler am Fenster eine ernste, ihrer Zeit vorauseilende, und des letzteren Schneewittchen mit den Zwergen (besonders die Skizze) eine ungewöhnlich graziöse Leistung.

Selbst Thoma verliert neben der ausgeglichenen Sicherheit der Trübnerschen Arbeiten. Und obwohl seine

Jugendwerke die malerisch besten sind, und es sind vortreffliche darunter, wie die balgenden Buben, die Hühner, die Schwarzwaldweide mit den Ziegen, so lag doch seiner Begabung, die zur Erreichung ihrer Wirkungen sich auf rein malerische Mittel nicht beschränkt, Courbet nicht eigentlich. Er ist wohl am besten da, wo er sich am weitesten von ihm entfernt, wie in dem auch gut gemalten Rhein bei Säckingen, wo er für die flaue, silbrige Stimmung eines deutschen Frühlingstages überzeugende Töne findet und in den frühen Bildern aus seiner bäuerlichen Heimat, die er ehrlich und stark, ohne die Sentimentalität oder die Ironie des Kulturmenschen, als einer der mit dem Herzen daran hängt, wiedergibt. Thoma verwandt in der Zartheit und der temperierten Ausdrucksweise ihres Naturempfindens und wohl auch von ihm angeregt sind Louis Eysen, der altdeutschmeisterliche Karl Haider und der sinnige Wilhelm Steinhausen. Erst nach seinem Tode kam der erstere zu Ansehen. Von allen war er der unbedenklichst Zugreifende und ein gesundes Talent. Das sehr feine und sehr innige Bild, das seine Mutter in eine Handarbeit versenkt darstellt, zeigt ihn auch von den Bestrebungen des Leiblkreises berührt.

Der Einfluß der Schule von Barbizon macht sich in den stimmungsvollen Landschaften des älteren Schleich und von A. Lier, und in den schönen Waldbildern des fast vergessenen A. Teichlein, weniger klar bei dem auf eine große dekorative Silhouette ausgehenden Stäbli geltend, endlich in den Frühwerken des Tiermalers Zügel. Bei den Berlinern ist es vor allem Bennewitz von Loefen, der die Anschauung des paysage intime mit viel Feinheit auf die Schilderung der märkischen Natur überträgt. Brendel hat sich sogar am Wald von Fontainebleau niedergelassen, um seine Schafbilder im Charakter des Jacques zu malen, während der allzu früh verstorbene Schmitson, das größte Talent, das Deutschland auf dem Gebiete des

Tierbildes besaß, trotz seiner unleugbaren Verwandtschaft mit Troyon einen direkten Einfluß von Frankreich nicht erfahren zu haben scheint. Dagegen hat wieder O. Dörr sein Pariser Maleratelier als Schüler Bonnats und Fritz Werner eine helle Ansicht von Antibes und die Bilder mit Präparatoren unter der Einwirkung Meissoniers gemalt. Von Gustav Richter, der im Atelier von Cogniet malte, sah man das geschmackvolle Porträt seiner Schwester.

Ein Schüler des Krügerschülers Steffeck, bei dem auch Marées begonnen hat, ist Max Liebermann. Er steht aber mit dem Leiblkreis durch Munkaczy in Verbindung, hat in Paris durch Millet die einfache Gebärde der Landarbeiter kennen gelernt und dann auch durch Israels die Schönheit von Frans Hals und die malerischen Reize Hollands entdeckt. Es ist sehr lehrreich, in der Sammlung früher Liebermannschen Bilder zu sehen, wie ein starkes Temperament sich diese verschiedenartigen Einflüsse zu einem persönlichen Ausdruck assimilliert. Wie er von dem Kellerlicht des ungarischen Malers über die verschleierte Farbigkeit der „Dorfstraße“ zu der farbigen Helligkeit des „Altmännerhauses“ und der „Waisenmädchen“ fortschreitet. Man freut sich, in diesen ersten konsequenten Schritten die Anfänge einer mit stetiger Sicherheit zur impressionistischen Farbenpotenz hinführenden Entwicklung zu erkennen und man freut sich, schon in diesen Anfängen die große auf das Wesentliche sich konzentrierende Charakterisierungskunst zu finden.

* * *

Böcklin, Marées und Feuerbach teilen das Schicksal, von ihrer Zeit nicht verstanden und erst nach ihrem Tode (wovor den erstgenannten nur sein hohes Alter bewahrte) anerkannt worden zu sein. Alle drei haben sich nach Italien zurückgezogen, wo sie ganz auf sich gestellt nur im Verkehr mit der

schönen Natur und der großen Kunst der Vergangenheit des Landes ihre Werke schufen. Gewannen diese auch durch die Ruhe inneren Ausreifens, so behielten sie doch etwas von der Unkraft schöner Treibhausblüten, die nicht in Licht und Luft des freien Tages sich erschlossen. Man kann sich nicht denken, daß einer der führenden Meister der französischen Malerei das geworden wäre, was er ist, wenn er fern von der Heimat, losgelöst von den lebendigen Kräften der Gegenwart und ohne die Stütze und Stärkung durch gleichgesinnte Weggenossen sein Werk vollbracht hätte. Nie oder fast nie wurden diese drei Künstler vor Aufgaben gestellt, die ihrem Wesen entsprachen. Während sich Jahr für Jahr in Deutschland die Wände der öffentlichen Gebäude mit den Leistungen des schlimmsten Akademismus bedeckten, waren diese genötigt, ihre großen Formgedanken in den engen Rahmen des Staffeleibildes zu zwängen.

Am schwersten litt Marées darunter, am leichtesten hat sich Böcklin damit abgefunden, der von den Dreien am wenigsten Stilgefühl, aber vor ihnen voraus die leicht quellende Erfindungsgabe und unerschöpfliche Gestaltungskraft hatte. Er ist durch alle Phasen seiner Tätigkeit, von der frühesten Zeit bis zum Anfang der achtziger Jahre, durch gute, zum Teil durch seine besten Bilder vertreten. Der Bacchantenzug, ein köstliches Werk von frischester Bewegung und leuchtendwarmen Tönen, steht noch unter dem Einfluß seines Lehrers J. W. Schirmer. Von großem Charakter bei wahrer Naturempfindung ist eine Landschaft aus der ersten römischen Zeit. Von den Porträts ragen durch die Harmonie matter, raffiniert zusammengestellter Farben dasjenige der Donna Clara und durch die pleinairistische (das Pleinair des Piero della Francesca) Auffassung, das des Bildhauers A. Kopf hervor. Aus diesen selben sechziger Jahren, in denen sich als Reaktion gegen den altmeisterlichen Ton der vorhergehenden römischen Zeit seine Palette zusehends aufhellt und seine Landschaften in son-

nigem Schimmer leuchten, stammen das reizende Bildchen mit den vor einem goldenen Kornfeld im blauen Schatten eines Gebüsches badenden Nymphen, der große duftige Frühlingsreigen und die in strahlender Klarheit aus dem lichtblauen Meer auftauchende Venus Anadyomene. Um 1870 etwa, gerade als in Frankreich die Freilichtmalerei ihre ersten programmatischen Werke schafft, vollzieht sich bei Böcklin die Umwandlung zu einer „Luft und Licht" ignorierenden tiefen Lokalfarbigkeit, deren starke, manchmal gewaltsamen Kontraste, getragen von einer in diesem Sinne erfundenen phantastischen oder religiösen Staffage eine besondere poetische Stimmung auslösen sollen. Die klassischen Beispiele für diese Entwicklungsstufe sind die große Kreuzabnahme und das Meeresidyll. Ihnen reihen sich die beiden Selbstporträts an, das mit dem fiedelnden Tod und das andere, wo hinter dem dunkeln Kopf des Künstlers die Säule und der Lorbeer sich gegen den hellen Himmel absetzen.

Nach gerade entgegengesetzten Zielen entwickelte sich die Kunst Hans von Marées'. Er begann als Schüler Steffecks in Berlin und kam dann nach München in den Kreis Pilotys. In den Bildern aus dieser Zeit spielt das Pferd eine große Rolle. Er malt eine Reiterattacke, die Schwemme in der Schackgalerie, die rastenden Kürassiere und Pferde, die zur Tränke geführt werden, beide Bilder in der Ausstellung. Namentlich die drei letztgenannten sind nicht ohne koloristische Feinheit in den etwas verschleierten Tönen und zeigen einen Sinn für Weiträumigkeit. An gleichzeitige Münchnerische Sachen erinnern sie nicht, man möchte eher an Einflüsse der Schule von Barbizon denken. Hier entsteht auch das lebendig modellierte, in der Farbe sehr geschmackvolle Porträt Haegers.

Seit 1864 lebte Marées beinahe ununterbrochen in Rom. Bilder aus den ersten Jahren scheinen nicht erhalten zu sein. Vielleicht gehört hierher das in der Schönheit seiner Malerei

unübertreffliche Doppelporträt von Marées und Lenbach, das Porträt Hildebrands ist von 1867—68, das Doppelporträt Hildebrands und Grants von 1871, von etwa 1872 die Bildnisgruppe für die Neapeler Fresken. Diese Arbeiten stehen in der stillen Geschlossenheit ihrer Wirkung in der deutschen Kunst jener Tage ohne Rivalen da. Aus derselben Zeit stammen die Römische Landschaft und die Römische Vigna, die einzigen noch dem modernen Leben angehörenden Kompositionen (mit Ausnahme des einen Freskos in Neapel)). Doch denkt man nicht daran, daß sie moderne Gegenstände behandeln, so aller Erfahrung entrückt erscheint die tiefe mysteriöse Färbung, aus der bleiches Fleisch und leuchtend rote Gewandstücke aufblitzen. Ähnliche koloristische Tendenzen herrschen in den religiösen Darstellungen: Philippus mit dem Kämmerer, dem hl. Martin, dem hl. Georg.

Dazwischen treten Entwürfe auf, die immer sichtbarer zu dem überleiten, in dem Marées den eigentlichen Ausdruck seines künstlerischen Verhältnisses zur Natur sieht. Was nicht rein künstlerischer, formaler Inhalt ist, verliert jegliches Interesse für ihn. Er vermeidet jeden auch nur entfernt novellistischen oder historischen Stoff. Nackte Menschen, die sich in Hainen bewegen, oder ruhen, oder Früchte pflücken, sind jetzt der stets wiederkehrende Vorwurf. Aus diesen Elementen, den Vertikalen der Bäume, zu denen sich oft als belebendes Motiv noch architektonische Formen gesellen, den Horizontallinien der Landschaft und den mit diesen Hauptrichtungen sich kreuzenden und schneidenden Formen des bewegten menschlichen Körpers sucht er eine zugleich klare und reiche räumliche Vorstellung der Natur zu entwickeln. Der künstlerische Genuß besteht in der Erkenntnis der einfachen Gesetzmäßigkeit dieser Bildungen. Dagegen verliert bei ihm die Farbe alle Bedeutung als raumgestaltendes Element, zu der sie sich im Pleinairismus eben im höchsten Maße gesteigert hatte. Das altmeisterliche Kolorit dient ihm bloß zum Schmuck und trägt,

wie die farblose Reproduktion zeigt, in keiner Weise zur Verdeutlichung der Vorstellung bei.

Es war Marées nicht gegeben, eine seiner Kompositionen zur Vollendung zu bringen. Die Absicht, die Raumillusion durch äußerste Formdurchbildung auf die höchste Höhe zu treiben, und das Ungenügen an dem Erreichten verhinderten ihn stets an einem befriedigenden Abschluß der Arbeit. Doch können wir auch der fragmentarischen Form seiner Werke unsere Bewunderung nicht versagen.

Zur selben Zeit etwa wie Manet saß auch Anselm Feuerbach in Paris in Coutures Atelier (doch ist es vielleicht ungerecht, zu verschweigen, daß er mit der Düsseldorfer Akademie anfing). Mit Dank hat er sich zu dem bekannt, was er in Paris gelernt. Sein Vorbild ist noch deutlich in den Werken, die hier entstanden, dem Hafis vor der Schenke und dem Tod Aretinos, geschickten Arbeiten, die eine große Beherrschung des Metiers zeigen, aber sich nicht wesentlich über die „Décadence des Romains“ erheben. Was er hier gelernt, lehrt am deutlichsten ein Vergleich des vor dem Pariser Aufenthalt entstandenen weichlichen Porträts Cannstadts und dem 1853 in Heidelberg gemalten des Professors Umbreit mit dem prachtvoll monumentalen, wie aus Stein gehauenen Gelehrtenkopf. Die Jahre in Venedig (54 und 55) vergehen ihm mit Kopieren nach Tizian und anderen. Aber hier zum erstenmal findet man in den Landschaftsstudien, die er bei einem Ausflug nach Castel Toblino malte, und bei der gewaltigen, in ihrem Stil gewaltigen, Ansicht aus den Bergen von Carrara die eigentümlich gedämpfte wie verstaubte Farbenharmonie Feuerbachs. Aus den ersten römischen Jahren stammen die noch unter dem Eindruck der venezianischen Meister geschaffenen Kinderbilder und die schöne Madonna.

Ein Jahr später datieren die ersten Bilder, zu denen ihm Nana, die Schustersfrau, die sein Modell wurde, gesessen ist. Überraschend tritt es auf der Ausstellung zutage, wie nun die

stolze Schönheit dieses römischen Weibes seine Phantasie erfüllte. Sie erlöst ihn aus der Abhängigkeit von der alten Kunst, und stellt ihn auf seine eigenen Füße. An ihr entwickelt sich sein Formenideal zu jener plastischen Einfachheit, die nun ganz den Bildgedanken bestimmt, die Farbe erhält den besonderen Charakter kühler vornehmer Zurückhaltung und die Landschaft wird zur Hintergrundkulisse. Neben Bildnissen der Nana, die nichts als solche sein wollen und in ihrer stillen Größe an Sebastiano del Piombo gemahnen, treffen wir sie in der Verkleidung als Virginia, als Lesbia, als Mirjam, auf dem Familienidyll „der Mandolinenspieler" als glückliche Mutter, dem Selbstporträt des Künstlers gesellt, und endlich inspirierten ihre königlichen Formen Feuerbach zu den Iphigenien und Medeen, in denen seine Kunst vielleicht ihren reinsten und reifsten Ausdruck findet. Hier auch wird es besonders deutlich, welche Kluft sein Gestaltungsprinzip, in dem eine, wenn man so sagen kann, reliefartige Herausarbeitung der Körper angestrebt wird, von den Schöpfungen Marées' trennt, für den die menschliche Gestalt nur eines der Elemente zur Verdeutlichung der allgemeinen Raumvorstellung ist. Wie merkwürdig, daß die drei Deutschen, die gleichzeitig auf italienischem Boden weilten und sich kannten, sich gegenseitig fast gar nichts gaben.

Einem kurzen Besuch in Heidelberg danken die beiden Frühlingsbilder, Damen im Freien musizierend, ihre Anregung und es gibt zu denken, daß aus seiner Berührung mit dem modernen Leben Werke entstehen, deren Verwandtschaft mit der Kunst Manets nicht zu verkennen ist.

Von seinen späteren Schöpfungen fanden sich das Urteil des Paris, die riesenhafte, in der Bewegung wie erstarrte Amazonenschlacht, zu der die Nationalgalerie die lebensvolle Skizze besitzt, das Gastmahl des Plato, dessen stimmungsvollere Karlsruher Fassung leider nicht dem allzureichen Berliner Bild gegenübergestellt werden konnte, der Entwurf zu

der Gigantomachie, der gewaltigsten Schöpfung des Meisters, der nur zögernd der Plafond in der Aula der Wiener Akademie, für die sie bestimmt war, eingeräumt wurde, und als letztes das Konzert, ein monumentaler Bellini, das infolge des plötzlichen Unterganges der venezianischen Sängerinnen, die ihm als Modell dienten, unvollendet blieb. Zwei Jahre vor seinem Tode malte Feuerbach das wundervolle Bildnis seiner Stiefmutter mit dem früh gebleichten Haar, des guten Genius dieses tragischen Künstlerlebens, dem Unverstand und Mißgunst der Mitwelt fast jede dieser Schöpfungen, der wir heute edelsten Genuß verdanken, zu einer Quelle des Kummers oder der Verzweiflung werden ließ.

Es erschien den Veranstaltern der Ausstellung eine schöne Pflicht, von der Größe dieses Schaffens, das in dem Jahrhundert einzig dasteht, der Gegenwart eine Vorstellung zu ermöglichen.

(Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der Kgl. Nationalgalerie, Berlin 1906, mit einleitendem Text von H. v. Tschudi. München, F. Bruckmann A. G., 1906.)

Vorwort zum Katalog

der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marczell von Nemes-Budapest in der Kgl. Alten Pinakothek zu München 1911 ausgestellten Gemälde.

Die Privatsammlungen alter Gemälde, die im Schatten der großen Galerien entstanden sind, tragen, in die bescheideneren Verhältnisse übersetzt, im wesentlichen deren Charakter. Wie diese sind sie bis vor einem Jahrzehnt etwa kunsthistorischen Gepräges, denn der Kunsthistoriker, der im Laufe des 19. Jahrhunderts die Galerien beherrscht, sammelt zunächst im Dienst seiner Wissenschaft. Er strebt eine möglichst vollständige Vertretung auch der kleineren Meister an. Die „Lücken" sollen ausgefüllt werden. Natürlich wird die Qualität nicht vernachlässigt, aber sie steht doch nicht ausschließlich in erster Linie. Bei den Privatsammlungen steht sie vielfach erst in zweiter Linie (eine Ausnahme wie W. A. v. Carstanjen bestätigt nur die Regel, zudem vollzog sich seine überaus glänzende Sammlertätigkeit eher im Gegensatz zu den Kunstbeamten).

Und wie die Galerien machen auch die Sammler an der Schwelle der neueren Kunst Halt. Nicht nur das, sie stehen gerade ihren lebensvollsten Erscheinungen ablehnend, vielfach feindlich gegenüber. Das ist subjektiv eine bedenkliche Erscheinung. Denn sie regt den Zweifel an, ob solche Sammler auch in der alten Kunst wirklich das Künstlerische empfinden, oder ob sie darin nur den antiquarischen Reiz oder die Sicherheit als Anlage —, oder die Möglichkeit als Spekulationswert schätzen. Objektiv aber ist eine starke Schädigung der modernen Produktion damit verbunden, der gerade die kapitalkräftigsten Kunstfreunde verloren gehen.

Denn so paradox es klingen mag, aus der alten Kunst führen nur schwer gangbare Wege zu der Kunst unserer Tage. Der umgekehrte Weg ist der natürliche.

Es ist das zweifellose Verdienst des Pleinairismus und des Impressionismus, mit den neuen und kühnen Problemen, die sie stellten, der modernen Malerei neben erbitterten Feinden ebenso leidenschaftliche Freunde geschaffen zu haben. Auf alle Fälle hat sich das Interesse der Gebildeten in bisher ungewohnter Weise der künstlerischen Produktion der Gegenwart zugewendet. Von hier aus eröffneten sich dann plötzlich unerwartete Perspektiven auf die alte Kunst. Von Manet aus fiel ein neues Licht auf Velasquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco. Wie Grecos oder Velasquez' künstlerische Wirkung auf ihre Zeit gewesen war, läßt sich heute nicht mehr nachweisen. Aber wir können sicher sein, daß diese Meister auf uns nicht nur anders, sondern auch intensiver wirken. Schon durch das Ausschalten des gegenständlichen Interesses. Für einen Toledaner war Greco der leidenschaftliche Gestalter religiöser Visionen. Für seine königlichen Auftraggeber war Velasquez sicher in erster Linie der nie versagende treue Schilderer des Madrider Hofes und seiner bunten Kostgänger. Was sich hierbei ihrer Malkunst als feinste zukunftsreiche Blüte loszuringen suchte, mögen wohl sie selbst, von ihren Zeitgenossen aber sicher nur wenige besonders begnadete Nachempfinder geahnt haben. Uns ist das leichter gemacht worden. Dank der schöpferischen Tätigkeit unserer modernen Meister — freilich nur der größten unter ihnen — die uns die Erkenntnis lang verborgener Entwicklungsmöglichkeiten vermitteln. Weder die bösen Kunstschreiber noch die bösen Kunsthändler haben je diese Pfadfindertätigkeit ausgeübt, sondern lediglich Künstler. Das liegt in der Natur der Sache. Denn nur diejenigen Gegenden der alten Kunst treten für uns in eine neue Beleuchtung, deren heimliche Tendenzen auch in dem Schaffen unserer Zeit nach Ausdruck ringen. Die Träger dieser Bewegung sind aber eben die Künstler, mögen die Ästheten dann die gewonnene Wissenschaft auch dem

Publikum übermitteln oder kluge Händler ihre Spekulation darauf gründen.

Es ist klar, daß dieses neue Verhältnis, das die moderne Kunst zur alten anbahnte, auch an den Galerien alter Meister nicht spurlos vorübergehen konnte. Wenn nicht alles täuscht, kommt unter den veränderten Einflüssen ein neuer Typ des Galeriedirektors herauf. Ein Typ, der sich von der mehr kunsthistorischen Spielart des 19. Jahrhunderts dadurch unterscheidet, daß ihn das Sammlungsmaterial vor allem da interessiert, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist. Weniger als der stille Hüter einer abgeschlossenen Sammlung kunst- und kulturhistorischer Dokumente, fühlt er sich als der Vermittler ästhetischer Werte, für die unsere Zeit empfänglich geworden. Nicht isolieren will er, sondern verbinden. Galerien von ältestem Adel können unter seiner Hand eine aufregende Aktualität gewinnen. Durch die Gruppierung der Meister, den Rhythmus der Aufhängung mögen die lebendigsten Kräfte zur Geltung gebracht werden. Die Neuerwerbungen werden nicht in einer mechanischen Ausfüllung vorhandener Lücken, sondern in der organischen Entwicklung nach der Richtung moderner Tendenzen bestehen. Temporäre Ausstellungen, aus dem Bestand der Sammlungen ausgewählt, dürften es ermöglichen, die Entwicklung eines formalen Gedankens, einer technischen Prozedur, einer koloristischen Absicht von frühester Zeit bis zur Gegenwart zu illustrieren. Im Vorteil werden diejenigen Galerien sein, bei denen nicht mit 1800 der dicke Strich gezogen wurde, sondern die wenigstens noch die Kunst des 19. Jahrhunderts mit umfassen. Sicher wird das Aneinanderstoßen fremder Kulturwelten, das doch in unseren Museen nicht zu vermeiden ist, wenig störend empfunden werden im Vergleich mit dem Anregungswert, der aus der Erkenntnis der Tradition und dem Wachstum künstlerischer Probleme

erwächst. Und sollte dergleichen wirklich belehrend wirken, so täte es das doch nur kraft der inneren sich hier manifestierenden Gesetzmäßigkeit, gegen die zu protestieren freilich vergebliche Mühe ist.

Diesem Galeriedirektor des 20. Jahrhunderts tritt nun auch ein neuer Sammlertyp an die Seite. Wie jener verwaltet und ergänzt, so baut dieser auf. Nicht nach kunsthistorischen Gesichtspunkten, auch nicht mit jener spezifischen Sammlerleidenschaft, der es um Vollständigkeit zu tun ist, sondern mit der erregten Hingabe des temperamentvollen Kunstfreundes, der nur da, aber da rasch zugreift, wo sein künstlerisches Empfinden in starke Schwingungen versetzt wurde.

Ein Beispiel dieses neuen Sammlertyps ist Herr Marczell v. Nemes. Er ist freilich auch nicht als solcher vom Himmel gefallen. Während einer zwanzigjährigen Tätigkeit hat er sich im engen Zusammenhange mit dem klug geleiteten Budapester Museum anregend und angeregt zu dem entwickelt, was er heute ist. Irrig wäre es aber anzunehmen, daß aus einer solchen Verbindung nur er allein Nutzen zu ziehen vermochte. Vor allem ist der Galeriedirektor zu beglückwünschen, der an der Seite seines Institutes kraft- und temperamentvolle Sammlernaturen zu seiner Unterstützung findet. Die größere finanzielle Beweglichkeit des privaten Kunstfreundes, sein von keiner Kommission gezügelter Enthusiasmus werden Chancen ausnützen können, die dem mit Widerständen arbeitenden staatlichen Apparat meist versagt sind. Die Einrichtung der Museumsvereine trägt diesem Bedürfnis bis zu einem gewissen Grade Rechnung. Nur fehlt ihr gerade das ideelle Element, auf das es in erster Linie ankommt, das anregende, durch keine Normen schablonisierte Zusammenwirken verwandter Bestrebungen. In dem Falle Nemes hat es sogar zu einer ungewöhnlich engen Verbindung der beiden Faktoren geführt. Der Sammler hat der Galerie nicht nur

wiederholt wertvolle Zuwendungen gemacht, er hat beigestimmt, daß das Resultat seiner Sammlermühe, gereinigt von den Schlacken des leidenschaftlichen Entstehungsprozesses dem Publikum seiner Heimatstadt zu dauerndem Genusse vorgeführt werde. Ich muß es daher als eine Geste seltenster Courtoisie begrüßen, daß nicht nur Herr v. Nemes selbst, sondern auch die Direktion des Museums der Schönen Künste zu Budapest meiner Bitte, eine repräsentative Auswahl der Sammlung der Bewunderung der Münchner Kunstfreunde für einige Monate zugänglich zu machen, willfahrte.

Ein Dreifaches lockte hierbei. Zuerst die reiche Qualität der Gemälde, die die Bekanntschaft mit jedem einzelnen Stücke wertvoll macht. Natürlich muß sich gerade bei alten Bildern der Sammler heute nach der Decke strecken. Er müßte es auch, wenn er über amerikanische Milliarden verfügte. Doch wird das geschulte Auge nicht umhin können zu fühlen, daß hier nicht auf Namen, sondern auf den künstlerischen Anregungswert hin gesammelt wurde. Dagegen fehlt freilich ein Meister, der dieser Sammlung als missing link zugehört: Velasquez. Doch ist es auch hier besser, sich zu bescheiden, als mit einem zweifelhaften Jugendbild die Kontinuität zu retten.

Denn das ist der zweite Punkt, der die Erlangung der Sammlung begehrenswert machte. Sie ist in ihrem wesentlichen Teil eine programmatische Sammlung. Oder richtiger die Sammlung eines Freundes des Impressionismus, eines, der den Impressionismus nicht als Programm, sondern als Erlebnis an sich erfahren hat. Auf dieser Linie liegen die Tintorettos, die Grecos, die Goyas und die französischen Impressionisten. Glänzend ist der spanische Grieche vertreten, denn Nemes hat mit Geschick die seltene Gelegenheit benützt, daß noch in unsern Tagen ein alter Meister gewissermaßen erst entdeckt wird, nahezu seine sämtlichen Bilder sich also noch in erster Hand befinden,

um Erwerbungen zu machen, die von den Kunsthändlern noch kaum ernstlich in die Höhe getrieben waren. Man denke sich, welche Chance es für einen aufgeweckten Kunstfreund wäre, wenn jetzt plötzlich Rembrandts „Staalmeesters“ oder die „Braunschweiger Familie“ oder der „Verlorene Sohn“ der Ermitage auf den Markt kämen, ohne daß sofort die großen Galerien und Sammler die neuen Erscheinungen zu würdigen vermöchten. Indes was Greco Nemes gegeben, hat er reichlich von ihm zurück erhalten. Ich glaube kaum, daß der enthusiastische Marquis de la Vega Inclan, auf dessen Veranlassung die Casa del Greco in Toledo geschmackvoll mit Bildern des Meisters und mit Möbeln aus seiner Zeit ausgestattet wurde, oder der treffliche Cossio mit seiner fleißigen Biographie annähernd so viel zum Verständnis des großen Spaniers beigetragen haben, als es hier durch die einfache Nebeneinanderrückung seiner Werke und einer Reihe französischer Bilder des 19. Jahrhunderts geschieht, in denen verwandte künstlerische Temperamente ähnlichen malerischen Problemen nachgehen. Und hierbei zeigt sich wieder, daß die großen Franzosen des 19. Jahrhunderts, die die Entwicklung der europäischen Malerei mit scheinbar revolutionären Impulsen weiterführten, gleichzeitig die Bewahrer der edelsten malerischen Kultur der vergangenen Jahrhunderte sind.

Zum dritten aber glaubte ich hoffen zu dürfen, daß durch die Bekanntschaft mit einer so vorbildlich wirkenden Sammlernatur auch der Münchner Sammlertätigkeit neue und fruchtbringende Anregungen zugeführt werden möchten.

Die Sammlung Bernstein.

Nicht sehr zahlreich, wenn schon zahlreicher als die alten, waren die modernen Bilder im Hause Bernstein. Diese kleine Zahl war aber sehr gewählt und die Erwerbung jedes Stückes war den Besitzern Herzenssache gewesen. Der ältere Teil der bescheidenen Sammlung stand wohl qualitativ noch höher, er bestand im wesentlichen aus Werken der ersten Meister des französischen Impressionismus. Man kann sich heute nur schwer vorstellen, welche Rolle Manet und Monet zu Anfang der achtziger Jahre in einem Berliner Salon spielten. Wir sind so tolerant geworden, wir haben so vieles was uns problematisch erschien in die Reihe der anerkannten Größen einrücken gesehen, daß wir auch da, wo wir nicht mehr mit-gehen können dem Urteil der Nachwelt nicht vorgreifen wollen. Von derlei Erwägungen waren damals die wenigsten an-gekränkelt und die Besitzer solcher Herrlichkeiten mußten der Sicherheit ihres Geschmackes wohl bewußt und fähig sein den Humor der Situation zu erfassen, wollten sie dem überlegen absprechenden oder spöttelnden Urteil ihrer Gäste, nicht zum wenigsten der Künstler unter ihnen, stand halten. Erzählt man sich doch, daß der berühmteste Meister des damaligen Berlin nach einer Besichtigung der Bilder in der ihm eigenen verbindlichen Weise zum Hausherrn geäußert habe „Für das Zeug haben Sie Geld gegeben"?

In Wahrheit brauchte man damals für die Impres-sionisten nicht viel Geld zu geben, denn auch in Paris waren es erst wenige Sammler, die für die Schönheit der neuen Malerei ein Auge hatten. Zu diesen gehörten die Brüder Ephrussi, deren einer Charles, langjähriger Redakteur der Gazette des Beaux Arts, sich auch als Dürerforscher einen Namen gemacht hat. Die Verwandtschaft mit ihnen verdanken es wohl Bernsteins, daß sie weit eher als irgendwelche deutsche Kunstfreunde dem Impressionismus zugeführt wurden.

Aus dieser ersten Sammlerperiode stammen nicht weniger als vier Bilder von Manet, drei Blumenstücke und eine Hafenansicht aus Boulogne. Dieses letztere ist das früheste, es wurde 1869 gemalt. Wohl vom Hotelfenster aus, wie der hohe Horizont verrät. Am Quai liegt das Paketboot, das den Verkehr zwischen Boulogne und Folkestone besorgt, zur Abfahrt bereit. Eine bunte Menge drängt sich am Ufer. Über ihre Köpfe weg sieht man auf das Schiffsdeck mit den Passagieren, den Bootsleuten und dem Kapitän, der von der Kommandobrücke aus seine Befehle gibt. Jenseits des grünen Wassers der Hafeneinfahrt die Sandhänge des hohen Ufers und darüber der blauende Himmel. Ich liebe dieses Bild nicht nur, weil es als Andenken der gütigen Freundin die Wand meines Arbeitszimmers verklärt, ich liebe es um seines stillen und doch reichen Farbenklanges willen, der nur ganz wenigen Bildern Manets aus dieser Übergangszeit eigen ist. Ich liebe es um der geistreichen Komposition willen, die sich die ganze Unmittelbarkeit eines zufälligen Naturausschnittes in der weise erwogenen Bildwirkung bewahrt hat. Und ich liebe es wegen der wunderbaren Lebendigkeit des Pinselstriches, mit dem hier schillerndes Leben geschildert ist. Das Bild ist im hohen Grade impressionistisch und fast gar nicht pleinairistisch. Obwohl es in der vollen Sonne gemalt ist, fehlt den Farben die Helligkeit und den Schatten die Farbe. Es ist von derselben altmeisterlichen Tonschönheit wie das im gleichen Jahr gemalte Frühstück im Atelier. Es macht kaum einen Unterschied, daß das eine ein Interieurbild, das andere ein Freilichtbild ist. Der Grundton führt von einem gedämpften weiß über die feinsten Nuancen von grau und braun zu einem matten Schwarz. Versprengte Buntheiten des Kostüms beleben den monochromen Vordergrund ungemein und leiten zu den daneben ganz ruhig wirkenden breiten Farbstreifen des Meeres, der Düne und des Himmels über.

Die Vornehmheit des koloristischen Geschmacks dieser

Bilder aus dem Ende seiner ersten Periode hat Manet weder früher noch später erreicht. Mit dem Anfang der siebziger Jahre wendet er sich anderen Zielen zu. Anstelle der schönen, wenn auch etwas willkürlichen Tonigkeit tritt der überzeugte Pleinairismus mit seinen lichten Farben und den farbigen Schatten.

Dem Ende dieser zweiten Periode, ja wohl seinem letzten Lebensjahr, gehören die drei Blumenstücke der Sammlung Bernstein an. Seine Krankheit hatte ihn schon an das Haus gefesselt, und er malt nun Blumen und Früchte in seinem Atelier. Die ganze Pracht seiner in der Sonne leuchtend gewordenen Palette breitet er über diese kleinen Wunderwerke. Tulpen und Rosen in einem Glas, Päonien in einer bunten Emailvase und wieder in einem Glase ein Strauß weißen Flieders. Der Geschmack der Anordnung, die koloristische Kraft, diese suggestive Technik, die mit dem geringsten Aufwand die Erscheinung erschöpfend gibt, ist reiffster Manet. Die beiden erstgenannten Bilder gingen nach Karl Bernsteins Tod in die Sammlung eines befreundeten Künstlers, der Fliederstrauß wurde von Frau Bernstein einer öffentlichen Galerie vermacht. Vor wenigen Jahren hat dann Frau Bernstein noch ein kleines Fruchtstück von Manet im Berliner Kunsthandel erworben: Auf einem Teller vier Pfirsiche mit ein paar grünen Blättern dazwischen, zart und duftig ohne jede Weichlichkeit, wie sie dieser männliche Maler stets zu vermeiden wußte.

Manets Kunst ins weibliche übersetzt zeigen zwei Porträts, von denen eines eine junge Frau im Brustbild darstellend voll femininen Charmes von Bert Morizot, der begabten Schwägerin Manets, stammt, während das andere, ein Kinderkopf mit Valesquez-Anklängen, der einzigen Schülerin des Meisters, der Spanierin Eva Gonzalez, angehört, deren Anmut er uns in einem Bildnis, das die Künstlerin an der Staffelei sitzend darstellt, überliefert hat.

Von der schönen Reife, zu der sich Claude Monets Landschaftskunst Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre entwickelt hatte, zeugten zwei Bilder. Auf dem früheren sieht man die Seine die ganze Breite des Vordergrundes einnehmen. Der Wind biegt die Pappeln am Ufer, bläht die Leinwand einiger Segelboote und treibt graues Gewölk über den Himmel. In der Mitte des Wassers ein Ruderboot, über dem am fernen Ufer eine Ortschaft sichtbar wird. Die ernsten Farben sind mit einer an Corot erinnernden Empfindung für Valeurs abgestimmt und zeigen den festen Auftrag der frühen Zeit, so gedämpft die koloristische, so stark ist die graphische Wirkung des Bildes. Im wesentlichen Unterschied zu dem zweiten Bild, dem blühenden Mohnfeld, das ganz nur durch die Farbe lebt. In der Reproduktion wirkt es dürftig, durch die Vereinigung der beiden einzigen Vertikalen, des Baumes und der hell davorstehenden Frauengestalt, beinahe unbeholfen. Aber in diesen im Sonnenduft schimmernden Farben der Blumen und Gräser, der Bäume und des Himmels und des lichten Frauenkostüms, die durch die lockere pointilierende Technik zur höchsten Lebhaftigkeit gesteigert sind, liegt ein Zauber frischester Naturbeobachtung und kultiviertesten Geschmacks, daß der Wunsch nach einer festen formalen Konstruktion gar nicht aufkommt.

Zu den Entdeckern der malerischen Schönheit des Seinetals gehört auch Sisley. In dem Bild der Sammlung Bernsteins aus dem Jahre 1873 behandelt er dieses sein Lieblingsthema. Er wohnte damals in Marly und wurde nicht müde, den Fluß und seine Ufer zu malen. In der Wahl der Motive, der lichten Klarheit der Farbe und dem noch festen Vortrag steht er gleichzeitigen Bildern von Monet kaum nach.

Im Jahre 1881, während seines Aufenthaltes in Pontoise bei Paris, schuf Pissaro das Bernsteinsche Bild, das eine Ebene mit einem Fluß in der Ferne und jenseits des Flusses ein Dorf zwischen hohen Pappeln zeigt. Den Vorder-

und Mittelgrund beleben Frauen bei der Feldarbeit, schlichte Figuren ohne jede monumentale Pose, so daß Pissarro den Vorwurf einer Nachahmung Millets mit Recht damit ablehnen konnte, er wäre, obgleich ein guter Hebräer, weit weniger biblisch als jener.

Im Anschluß hieran seien noch die Halbfigur einer in schmerzvolle Träumerei versunkenen Frau von Marie Cazin, der Gattin des Malers elegischer Landschaften, und eine pikant staffierte Straßenansicht des französierten Italieners R. de Nitis erwähnt.

Ein Zuwachs aus späteren Jahren ist das Bild von Henry Martin, die Halbfigur eines Mädchens, das sinnend an dem Stamm einer Tanne lehnt. Die von einer gemäßigt neo-impressionistischen Technik getragene mildfarbige Beleuchtung und die lyrische Stimmung hatten es den Damen Bernstein angetan.

Sicher hat auch bei der Erwerbung des Somoffschen Bildes einer russischen Datsche das eigentümliche Stimmungselement mitgewirkt, verstärkt durch die Erinnerung an die Sommer der eigenen Jugend. Die geradlinig symmetrischen Blumenbeete, das ebenso symmetrische puppenhafte Landhaus von farbig gestrichenem Holz, die witzige Biedermeierstaffage, der Blick auf die feuchte dünne Landschaft, über die sich ein Regenbogen spannt, sind mit einer leisen Wehmut und einem erlesenen koloristischen Geschmack geschildert.

Unter der kleinen Zahl deutscher Bilder der Sammlung Bernstein steht obenan das Porträt des Hausherrn von Liebermann. Im Jahre 1893 entstanden, kleinen Formats aber groß gesehen und von breitem Vortrag gibt es den Dargestellten mit überzeugender Charakteristik. Von demselben Meister stammt ein Pastell, eine alte Frau in einem Hausflur sitzend, durch dessen geöffnete Tür man in die Landschaft sieht und die Zeichnung einer Dorfallee, beides holländische Motive.

Walter Leistikow ist mit einem Pastell, ziehende Kraniche über einer Wasserfläche, vertreten, das in seiner Stilisierung auf die Zeit deutet, da den Künstler Probleme des Kunsthandwerks stark beschäftigten.

Von intimem Reiz, schlicht und anspruchslos in der Malerei, ist ein Bildnis Leibls, das dessen robuste Künstlergestalt vor der Staffelei stehend zeigt. Nach seinem Aussehen zu schließen muß es während Leibls Aufenthalt in Schorndorf, Mitte der siebziger Jahre, entstanden sein, wo sich unter den Besuchern aus München auch Theodor Alt, dem wir das sympathische Bildchen verdanken, befand.

Zum Schlusse sei noch einer auf Seide gedruckten Radierung Klingers, die nur in wenigen Abzügen existiert, Erwähnung getan. Auf einer weiblichen Hand thront in voller Lebensgröße ein King Charles, Tjutju, das Lieblingshündchen der Damen Bernstein.

Aus: Carl und Felicie Bernstein. Erinnerungen eines Freundes.
(Nicht im Handel.)



Verzeichnis der Schriften H. v. Tschudis

in chronologischer Folge.



Hugo von Tschudis Schriften

(in chronologischer Folge).

Ein Rundgang durch das moderne Paris.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst XI. Jg., 1876, Sp. 777 bis 785.

Ein Besuch in Chester.

Zeitschrift für bildende Kunst XII. Jg., 1877, Sp. 97—105, mit 4 Holzschnitten.

Die Kunst in Japan.

Mitteilungen des k. k. Oesterreichischen Museums 1879, S. 170 ff.

Lorenzo Lotto in den Marken.

Repertorium für Kunstwissenschaft II. Bd., 1879, S. 280—297.

Correggios mythologische Darstellungen.

Die graphischen Künste II, 1880, S. 1—10, mit 5 eingedr. Abb. u. 2 Taf.

Eine unbekannte Replik der Laokoongruppe.

Archaeologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich VI. Jg., 1882, S. 69—70.

Landes-Gemälde-Galerie in Budapest vorm. Esterhazy-Galerie. Text. Italienische und spanische Meister von Dr. Hugo von Tschudi . . . Wien 1883. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

51 S. mit 10 eingedr. Abb. und 3 Taf.

Giovanni Dalmata.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen IV. Bd., 1883, S. 169 bis 190 m. 3 eingedr. Abb. u. 1 Taf.

Filarete's Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter.

Repertorium für Kunstwissenschaft VII. Bd., 1884. S. 291—294.

Anbetung der Könige von Vittore Pisano und die Madonna mit Heiligen aus dem Besitze des Cav. dal Pozzo. Von W. Bode u. H. v. Tschudi.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VI. Bd., 1885, S. 10 bis 22 m. 4 eingedr. Abb. u. 1 Taf.

Le tombeau des ducs d'Orléans à Saint Denis.

Extrait de la Gazette archéologique de 1885. Paris. 8 S. m. 1 Taf.

Zwei Fragmente von Werken Dalmatas.

Der Kunstfreund, 1885, Sp. 39—42.

Römische Stempelschneider in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Der Kunstfreund, 1885, Sp. 55—57.

Jean Perréal.

Der Kunstfreund, 1885, Sp. 97—101.

Die Künstlerfamilie der Lombardi.

Der Kunstfreund, 1885, Sp. 116—118.

Der Bronzedavid Michelangelos.

Der Kunstfreund, 1885, Sp. 213—215.

Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VII. Bd. 1886, 7 S. m. 1 Taf.

Das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. in St. Peter zu Rom.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VIII. Bd., 1887, S. 11—24. m. 2 eingedr. Abb.

Ein männliches Bildnis des Jan van Eyck.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen VIII. Bd., 1887, S. 172—174 m. 1 eingedr. Abb. u. 1 Taf.

Donatello e la critica moderna.

Rivista Storica Italiana vol. IV, 1887, S. 193—228.

Zur Abwehr. (Gegen Ausführungen Prof. Hans Sempers zu dem darüber verzeichneten Artikel.)

Repertorium für Kunstwissenschaft XI. Bd., 1888, S. 96—97.

Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin 1888.

Eine Madonnenstatue von Benedetto da Maiano.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen IX. Bd., 1888, S. 128 bis 132 m. 1 Abb. u. 1 Taf.

Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck.

Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen X. Bd., 1889, S. 154 bis 165 m. 2 Taf.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde (der Kgl. Museen zu Berlin). III. Auflage, Berlin 1891.

Der Katalog ist nach dem Vorwort in der ersten Hälfte noch von Julius Meyer gemeinsam mit H. von Tschudi, in der zweiten Hälfte von letzterem allein durchgeführt worden.

Die Pietà des Giovanni Bellini im Berliner Museum.
Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XII. Bd., 1891, S. 219—221 m. 1 Taf.

London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club.
Repertorium für Kunstwissenschaft XVI. Bd., 1893, S. 100.

Hubert Janitschek. (Nachruf.)
Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. Bd., 1894, S. 1—7.

Die Madonna mit dem Karthäuser und Heiligen von Jan von Eyck.
Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammluugen XV. Bd., 1894, 6 S. m. 1 Taf.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling par A. J. Wauters. (Besprechung.)
Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. Bd., 1894, S. 282—287.

Kunststudien von C. Hasse. 5. Heft. (Besprechung.)
Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. Bd., 1894, S. 287—293.

Die Kaiserl. Gemälde-Galerie der Eremitage in St. Petersburg. Mit Text von H. von Tschudi. Berlin 1896, Photographische Gesellschaft.
VIII, 85 S. m. Tafeln.

Versteigerung der Gemäldesammlungen Matthias Nelles zu Köln a. Rh. und Paul Henckels zu Solingen.
Repertorium für Kunstwissenschaft XIX. Bd., 1896, S. 77—81.

Adolf Menzel.
Pan II. Jg. 1896, S. 41—44 m. 2 eingedr. Abb. und 2 Taf.

Der Meister von Flémalle.
Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIX. Bd., 1898, S. 8—34 u. S. 89—116 m. 15 eingedr. Abb. u. 6 Taf.

Jan van Eycks Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes.
Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIX. Bd., 1898, S. 202—205 m. 1 Taf.

Kunst und Publikum. Rede zur Feier des Geburtstages S. M. des Kaisers und Königs am 27. Januar 1899 in der öffentlichen Sitzung der Kgl. Akademie der Künste. Berlin 1899. 1. u. 2. unveränderte Auflage.

Die Jahrhundertausstellung der französischen Kunst.
Die Kunst für Alle XVI. Jg., 1900, S. 3—23, 33—47, 59—72 m. 87 Abb. u. 2 Taf.

Arnold Böcklin.
Die Kunst für Alle XVI. Jg., 1900, S. 251—256 m. 23 Abb. u. 1 Taf.

Rudolf Schick. Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Herausgegeben von H. v. Tschudi. Berlin 1901, Fontane & Co.
Vorbemerkung von Tschudi.

Gemälde des XIV. bis XVI. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Richard von Kaufmann. Berlin 1901. (Besprechung.)
Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. Jg., 1901, S. 482.

Kgl. Museen zu Berlin. Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie. Mit begleitendem Text von H. von Tschudi. München 1901. Photographische Union.
17 S. m. 18 Abb.

Brügge. Ausstellung alter Meister.
Repertorium für Kunstwissenschaft XXV. Bd., 1902, S. 228—232.

Moritz von Schwind (1804—1871).
Einleitung zum Katalog der Gedächtnisausstellung in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin 1904.

Eine Zeichnung Schadows.
Kunst und Künstler II. Jg., 1904, S. 3—5 m. 1 Abb. u. 1 Taf.

Aus Menzels jungen Jahren (mit vielen Briefen aus den Jahren 1836—96).
Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVI. Bd., 1905, S. 215—314.

Adolph von Menzel. Abbildungen seiner Gemälde und Studien. Auf Grund der von der Kgl. Nationalgalerie im Frühjahr 1905 veranstalteten Ausstellung, unter Mitwirkung von Dr. E. Schwedeler-Meyer und Dr. J. Kern herausgegeben von H. von Tschudi. München, F. Bruckmann A.-G., 1905.

Edmond Manet. II. Auflage. Berlin 1909, Bruno Cassirer.
Mit 37 Abb.

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der Kgl. Nationalgalerie, Berlin 1906. Mit einleitendem Text von H. von Tschudi. München, F. Bruckmann A.-G., 1906.
Einleitung S. IX—XXXIX.

Die Sammlung Arnhold.
Kunst und Künstler VII. Jg., 1909, S. 3—24, 45—62 u. 99—109 m. 53 Abb.

Die Gemäldegalerie der Kgl. Museen zu Berlin. III. Bd. Mit erläuterndem Text von W. Bode, Max J. Friedländer und Hugo von Tschudi. Berlin 1908.
Darin: Die altniederländische Schule von H. von Tschudi, 30 S.

Das Portrait. Herausgegeben von H. von Tschudi. Berlin 1909—1910. Lieferung I—III (mehr nicht erschienen).
Enthält keinen Text von H. v. Tschudi.

Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek [zu München]. Amtliche Ausgabe. Elfte Auflage, 1911.
Vorrede von H. von Tschudi.

Kgl. Alte Pinakothek München. Katalog der aus der Sammlung des kgl. Rates Marczell von Nemes-Budapest ausgestellten Gemälde. München 1911.
Vorwort: v. Tschudi.

Die Sammlung Bernstein.
Aus „Carl und Felicie Bernstein“. Erinnerungen eines Freundes. 1912. (Nicht im Handel.)



Register



Verzeichnis der in den Aufsätzen erwähnten neueren Künstler







